

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)**



TESIS DOCTORAL

Literatura e imagen en el cómic: Laura Pérez Vernetti-

Blina

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Dolores Madrid Gutiérrez

Directora

Viviane Alary

Madrid, 2016

Dedicatorias (agradecimientos)

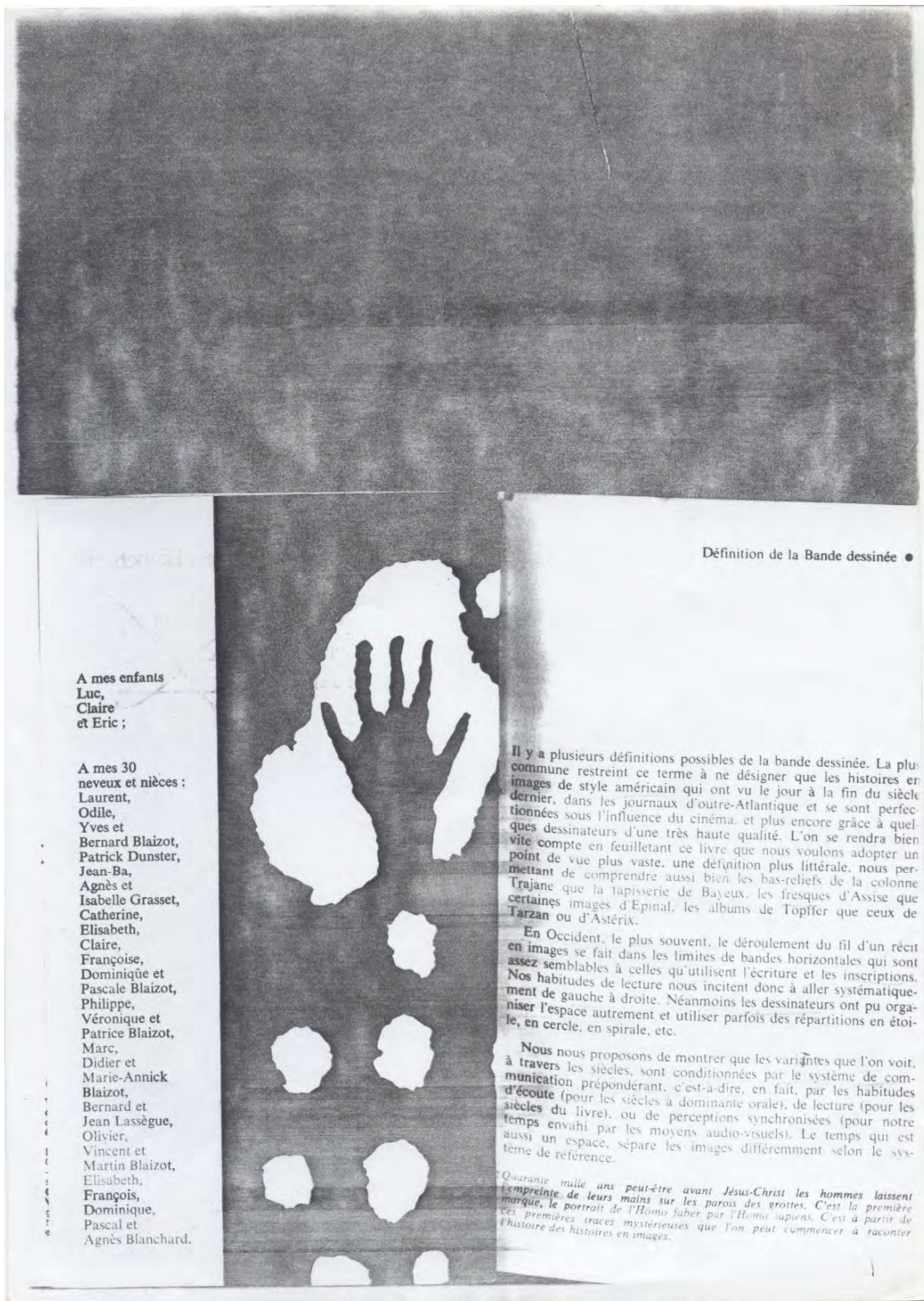
Mi agradecimiento, a Laura Pérez Verneti-Blina, una autora privilegiada en el campo de la investigación gráfica a través de la experimentación con el lenguaje y con los estilos en el tratamiento de sus historietas, por todos estos años de colaboración, de correspondencia (cartas, llamadas telefónicas), y por la hospitalidad con la que fui invitada a su casa de Barcelona, en mayo de 1993, de cuya instancia guardo recuerdos inolvidables. También agradecerle, la presentación de guionistas, Joseph Marie Lo Duca (recientemente fallecido) y del que guardaré siempre un entrañable recuerdo, a Onliyú, que tantas veces a colaborado con Laura, y es una grata persona, a Felipe Hernández Cava, también por su colaboración, guionista y director de la revista *Medios revueltos* y *El ojo clínico*; Andrés Salvarezza, marido de Laura. No puedo pasar por alto al editor japonés Haruki Ogawa, de la editorial Kodansha, y a la traductora japonesa Keiko Suzuki, por su inteligente conversación mantenida en la exposición de Laura en Al Bagdad Café. También a Núria Pompeia e Isa Feu, dos autoras relevantes y pioneras de su generación en el mundo de la historieta, que se prestaron a colaborar. Mi especial agradecimiento a Antonio Altarriba, profesor e investigador del cómic de la Facultad de Filología y Geografía e Historia del Departamento de Filología Francesa de la Universidad del País Vasco, por su colaboración. Y no me olvido de Viviane Alary, profesora e investigadora sobre la historieta española, de la Universidad Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, Francia, a la que tuve el honor de conocer, aquí, en Madrid, y que actualmente dirige esta tesis doctoral, de la que guardo un grato recuerdo. Tengo que mostrar mi agradecimiento a todas las Editoriales que me enviaron gratuitamente las revistas de interés para mi estudio, a Josep María Berenguer, de la revista *El Víbora* de Barcelona; a Ernesto Santolaya, de Ikusager Ediciones de Vitoria; a Josep Abril, de Reporteros Sin Fronteras (**RSF**) de Barcelona. También mi agradecimiento especial, a la Doctora Elena Catena, pionera y Vicedecana de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, Profesora Emérita de dicha Facultad, y profesora mía durante los años de carrera y de doctorado, asimismo, directora, en un principio, de esta tesis, pero que, desgraciadamente, no pudo llevar a término, por su entrañable cariño que ha demostrado siempre hacia sus alumnos. Recientemente fallecida; a Pilar Martínez, a Julio Montero. Mi agradecimiento con todo mi cariño a mi familia, y en especial a mi hijo Miguel, que durante estos años han seguido mis vicisitudes. Gracias.

*Para mi padre Pedro
al que no olvido
in memoriam*

*Para mi madre Juani
que ojalá esté a mi lado
mucho tiempo;
y a mi hijo Miguel
muy amado;
y a mis hermanos y sobrinos*

Contiene:

Imágenes blc. y n.; c.
Catálogos de exposiciones
Artículos
Revistas
Láminas



QUARANTE MILLE ANS PEUT-ÊTRE AVANT JÉSUS-CHRIST LES HOMMES LAISSENT L'EMPREINTE DE LEURS MAINS SUR LES PAROIS DES GROTTES. C'EST LA PREMIÈRE MARQUE, LE PORTRAIT DE L'HOMME FABRIQUÉ PAR L'HOMME SAPIENT. C'EST À PARTIR DE CES PREMIÈRES TRACES MYSTÉRIEUSES QUE L'ON PEUT COMMENCER À RACONTER L'HISTOIRE DES HISTOIRES EN IMAGES.

.

*Apelo a la complicidad de mi lector,
que transformará la línea en significado
usando nuestro pasado común de cultura,
historia, poesía. La contemporaneidad, en
este sentido, es una complicidad.*
Saul Steinberg

M^a DOLORES MADRID GUTIÉRREZ
FACULTAD DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

LITERATURA E IMAGEN EN EL CÓMIC:
LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA

TÍTULO DE LA TESIS: LITERATURA E IMAGEN EN EL CÓMIC: LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA

INTRODUCCIÓN

Esta investigación toma por objeto de estudio, Laura Pérez Vernetti-Blina, en el ámbito del cómic, una de las manifestaciones artísticas o cauces de comunicación de carácter complejo, un medio de comunicación válido de expresión, que nace junto a otros *mass-media* más representativos de nuestra sociedad contemporánea.

Las cuestiones relativas a la metodología, planteamientos teóricos, método y modelo que nos permita analizar e interpretar el objeto de estudio en el ámbito del cómic.

Esta investigación combina la perspectiva historiográfica (estudios sobre el cómic) y la perspectiva histórica (evolución del cómic), aportando una reflexión sobre el cómic haciendo hincapié en mi tema de estudio texto-imagen, en relación con los relatos dibujados de la autora.

Hoy, el alcance, que desde la labor docente, principalmente de algunas universidades, en la importancia que ha ido adquiriendo la tarea de análisis e interpretación de los mensajes icónicos en nuestra sociedad culturalmente “colonizada” por los medios, existen ya disciplinas pioneras en estas direcciones de investigación, como constituyentes de nuevos lenguajes visuales de comunicación.

La historieta como fenómeno cultural, es abordable desde diferentes perspectivas y función variadas, así también en la heterogeneidad de sus etapas y tendencias, más de siglo y medio de antigüedad de actividad creadora así como los fenómenos que lo vinculan con otras formas icónicas; el análisis de los demás cauces fundamentales y constituyentes de presentación, como el dramático y sobre todo el narrativo (ha originado en las últimas décadas nuevas pesquisas de investigaciones interesantes, que han traído una renovación en la percepción de estas formas de arte). Y desde los dibujos animados al cine de animación mediante técnicas tradicionales, si bien es cierto, que la digitalización de imágenes se va imponiendo.

Es hora, pues, a través de la docencia y la investigación de considerar su validez como medio de comunicación válido de expresión, y, sin embargo, en lo que se refiere a la imagen, “en una sociedad tecnificada, colonizada culturalmente por los media, cabía pensar que muy pocas cosas quedan por explicar acerca de uno de sus principales sistemas de comunicación: la imagen; y sin embargo, cuando reflexionamos sobre el fenómeno icónico en todas sus dimensiones, se observan muchos aspectos implicados en él, aún ignotos o poco desarrollados (Villafañe, 1985). Y el cómic, constituye dentro de esta nueva disciplina, una de esas dimensiones de la imagen, junto con el cine. Este libro de Justo Villafañe titulado *Introducción a una teoría de la imagen* ha delimitado el campo en el que se ha de mover mi indagación.

La historieta española, por su historia, su calidad y su dinamismo merece ser más conocida y tenida en consideración en España y fuera de España. La Historieta española ha ido siempre a la búsqueda constante de nuevas formas de comunicación por medio de la imagen, o lo que es lo mismo, al progresivo perfeccionamiento de su lenguaje expresivo, como arte, como medio, como industria.

SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

En esta tesis, a partir del estudio de la obra de Laura Pérez Verneti, objeto de estudio, pretendo ofrecer una reflexión metodológica y crítica sobre el cómic española de proyección internacional en Europa y en el mundo, que nos conduzca a calibrar mejor el lugar que ocupa hoy en el ámbito internacional. Contexto histórico en el que se centra la metodología de esta tesis, situando esta metodología para enmarcar a Laura.

Desde esta perspectiva de proyección internacional, ha sido de mi interés, seguir, para este análisis, varios períodos en los que se insertan tres grupos generacionales que nos han conducido hasta unos autores relevantes que han alcanzado categoría mundial, entre los que se encuentra Laura.

La reflexión llevada a cabo abarca tanto los fenómenos ligados a la industria del cómic, como sus vinculaciones al arte y a la experimentación a la que se adscribe la obra de la dibujante Laura.

Asimismo, pretendo valorar cuál ha sido su contribución a la historieta del cómic mundial partiendo del postulado del cómic como arte.

Situando a Laura Pérez Verneti-Blina dentro de esta evolución de las mentalidades. La evolución a la que asistimos ahora, hace que se estudie el cómic como arte, por eso los estudios han pasado de la semiología a la integración en una historia de las artes: de una aproximación semiológica a una aproximación estética. Cómic como arte. Y dentro de esta tendencia Laura presentaba una obra original para la investigación. Por eso su obra es tan singular y digna de interés.

Pero antes, de estos objetivos, trazamos antes el perfil de dos autoras como precursoras de un cómic, Núria Pompeia e Isa Feu, de justa introducción a Laura, y más allá de éstas, una mirada retrospectiva a los años 30, una generación de dibujantes que se vieron limitadas a un tipo de cómic dirigido.

Mi contribución en este estudio, al conocimiento de la autora, una de las más importantes del cómic español y una autora esencial de la *nueva historieta española* de la década de los ochenta.

Partiendo del concepto de *graphic novel* asociada a cómic adulto, a la historieta de autor, para poder hablar de la nueva historieta española en la creación contemporánea.

Partiendo de que el cómic es un medio de expresión gráfica eminentemente narrativo. La misma naturaleza fundamentalmente narrativa de la imagen secuencial la capacita para representar el tiempo y por lo tanto es idónea para la narración (cómic y cine).

No podemos más que aseverar, que desde fines del siglo pasado y en los primeros años del nuevo siglo, se ha producido un salto cualitativo en la dedicación a la investigación de estos estudios. Mientras tanto, la labor del investigador en el ámbito del cómic puede y debe abrir horizontes continuados, con estudios pertinentes que nos conduzcan a reflexiones nuevas sobre esta manifestación artística de carácter “complejo”, como es el cómic, mediante el estudio y análisis de los autores, que se sirven de este medio para expresar sus inquietudes artísticas.

No he tenido más pretensión en esta investigación, que proporcionar una contribución al conocimiento de la autora y al cómic en general. Valorando la aportación al conocimiento de la historieta, que abra horizontes nuevos, para las futuras investigaciones.

THESIS' TITLE: LITERATURE AND IMAGE IN THE COMIC: LAUIRA PÉREZ VERNETTI-BLINA

INTRODUCTION

This research takes as its object of study, Laura Perez Vernetti-Blina in the field of comics, one of the art forms or channels of communication of complex nature, a means of communication valid expression that is born along with other mass media more representative of our contemporary society.

Questions relating to methodology, theoretical approach, method and model that allows us to analyze and interpret the object of study within the scope of comics. This research combines historiographical perspective (studies on the comic) and historical perspective (evolution of the comic) by providing a reflection on the comic emphasizing my topic text-image study in conjunction with the stories drawn from the author.

Today, scope, the teaching labor, mainly in some universities, the importance acquired by the task of analysis and interpretation of the iconic messages in our society culturally "colonized" by the media, there are already pioneers in these disciplines research directions, as constituents of new visual languages of communication.

Cartoon as a cultural phenomenon, is approachable from different perspectives and varied function well in the heterogeneity of its stages and trends over a century and a half old creative activity and phenomena linking it with other iconic forms; analysis and other basic constituents of channels presentation, such as dramatic and especially the narrative (has originated in recent decades new investigation of interesting research, which have brought a renewal in the perception of these art forms). And from cartoons to animation using traditional techniques, although it is true that digital imaging is becoming prevalent.

It is time, then, through teaching and research to consider its validity as a valid means of communication of speech, and yet, in regard to the image, "in a technological society, culturally colonized by the media", it was conceivable that few things remain to be explained about one of its main communication systems: the image; and yet, when we reflect on the iconic phenomenon in all its dimensions, many aspects involved are seen in it, yet unknown or underdeveloped (Villafañe, 1985). And the comic is in this new discipline, one of those dimensions of the image, along with the film. This book entitled Introduction to Justo Villafañe image theory has defined the field that has to move my inquiry.

The Spanish cartoon, its history, its quality and its dynamism deserves to be better known and taken into account in Spain and outside of Spain. The Spanish Cartoon has always been a constant search for new forms of communication through image, or what is the same, the progressive development of expressive language, as art, as a medium, as an industry.

SUMMARY AND CONCLUSIONS

In this thesis, based on the study of the work of Laura Perez Verneti, the object of study, I intend to offer a methodological and critical reflection on the Spanish comic international presence in Europe and globally, that will lead to better calibrate the place that now it occupies internationally. Historical context in which the methodology of this thesis focuses, placing this methodology to frame Laura.

From the perspective of international renown, has been of interest to me, go on, for this analysis, several periods in which three generational groups that have led us to some relevant authors who have achieved world-class, among which Laura is in.

The reflection carried out covering both phenomena linked to the comics industry, as its links to art and experimentation in the work of artist Laura is attached.

Also, I intend to evaluate what has been his contribution to world comic cartoon based on the postulate of comics as art.

Placing Laura Perez Verneti-Blina within this changing attitudes. The evolution we are witnessing now, makes comics as art study, so studies have been of semiotics integration into a history of the arts: a semiotic approach to an aesthetic approach. Comics as art. And within this trend Laura had an original work for research. That is why his work is so unique and worthy of interest.

But before these objectives, we draw before the two authors profile as precursors of a comic, Núria Pompeia and Isa Feu, fair introduction to Laura, and beyond them, a retrospective look at the 30s, a generation of cartoonists they were limited to one type of comic run.

My contribution to this study, the knowledge of the author, one of the most important Spanish comics and a key author of the new Spanish cartoon eighties. Based on the graphic novel concept associated with adult comics, cartoon author, to talk about the new Spanish comic in contemporary creation.

From the comic is a means of graphic expression eminently narrative. The very nature of narrative basically sequential image enables it to represent time and thus is ideal for narration (comics and film).

We can only assert that since late last century and the early years of the new century, there has been a qualitative leap in the dedication to research these studies. Meanwhile, the work of the researcher within the scope of comics can and must open horizons continued with relevant studies that will lead to new thinking on this "complex" character art form, such as comics, through the study and analysis authors, who use this medium to express his artistic concerns.

I had no other aim in this research, which provide a contribution to the knowledge of the author and comics in general. Assessing the contribution to the knowledge of the cartoon, which open new horizons for future research.

ÍNDICE

TÍTULO DE LA TESIS: LITERATURA E IMAGEN EN EL CÓMIC: LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA.....	6
INTRODUCCIÓN.....	6
SÍNTESIS Y CONCLUSIONES.....	7
THESIS' TITLE: LITERATURE AND IMAGE IN THE COMIC: LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA	9
INTRODUCTION	9
SUMMARY AND CONCLUSIONS	10
INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA Y CRÍTICA.....	12
CAPÍTULO I.....	32
EL CÓMIC, LITERATURA E IMAGEN	32
1. El cómic es creador, constituye un arte.....	33
2. DE LA SEMIOLOGÍA A LA INTEGRACIÓN EN UNA HISTORIA DE LAS ARTES	36
2.1. De una aproximación semiológica a una aproximación estética	36
3. CÓMIC COMO ARTE	37
3.1. “GRAPHIC NOVEL” (NOVELA GRÁFICA)	44
3.1.1. CONCEPTO DE “GRAPHIC NOVEL” ASOCIADO A CÓMIC ADULTO	45
3.1.2. LA NUEVA HISTORIETA ESPAÑOLA. LA VÍA EXPERIMENTAL DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA.....	46
3.1.2.1. PROCESO: NUEVOS PLANTEAMIENTOS ENCAMINADOS AL DESARROLLO ARTÍSTICO DEL MEDIO PARA ADULTOS:	48
3.1.2.2. LA HISTORIETA ESPAÑOLA DE PROYECCIÓN INTERNACIONAL. Hacia la legitimación cultural del medio en tanto “nuevo arte”	56
3.1.2.3. LAS NUEVAS ALTERNATIVAS. PROPUESTAS RADICALES, CONTRACULTURALES Y ESTÉTICAS.....	58
3.1.2.4. LA VANGUARDIA EN LAS NUEVAS PROMOCIONES.....	59
3.1.2.5. UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL CÓMIC “UNDERGROUND. “EL VÍBORA (1979). CÓMICS DE LA TRANSGRESIÓN. FINALES DE LA DÉCADA DE LOS 70 A MEDIADOS DE LA DÉCADA DE LOS 80	60
3.1.3. LA RUPTURA DE LA TRADICIÓN	76
<i>España, Europa y América, finales de la década de los setenta y primera mitad de los ochenta historieta alternativa (1980-2000)</i>	76
3.1.3.1. CÓMIC DE AUTOR	78
3.1.4. UNA APROXIMACIÓN A LA “GRAPHIC NOVEL” (NOVELA GRÁFICA)	92
<i>La novela gráfica contemporánea</i>	92
3.1.4.1. MUESTRA: “Laura en trayectorias individuales contrastadas”. “De Laura a Ware y otros artistas gráficos”	96
3.1.4.2. El nuevo orden internacional del cómic contemporáneo.....	137

Proyectos gráficos y narrativos contemporáneos, en torno a editoriales independientes:	137
“Raw”, “NSLM” (Fantagraphic), (L’Association 2000)	137
3.1.4.3. « Le graphic novel américain : sources et précurseurs »	144
3.1.5. LA LEGITIMIDAD ESTÉTICA DEL MEDIO	155
4. LA HISTORIETA COMO SUBLITERATURA (CÓMIC INCLUIDO EN “ MASS-MEDIA”)	158
5. DEFINICIÓN (evolución del cómic, génesis de su nacimiento)	165
5.1. Terminología. La ambigüedad del término: debates sobre las diferencias entre historieta ilustrada y cómic.....	170
5.1.1. Debates teóricos actuales: La indagación sobre los orígenes. Carácter fundacional del nacimiento del cómic	176
5.1.1.1. Iconología y literatura. De William Hogarth a Rodolphe Töpffer ...	177
5.2 Definiciones dadas por estudiosos desde diferentes disciplinas. Evolución de la definición en relación con la evolución del medio de expresión y de los avances teóricos.	187
5.2.1. Cómic, definición y evolución.....	187
5.2.1.1.El análisis del cómic como relato.....	187
5.2.2. Relato-Imagen. Definición de relato	187
5.2.3. Crítica a la narratología. La narratología en tela de juicio	187
6. LA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN	190
6.1. El cómic como una de esas dimensiones de la imagen y el cine (y también el teatro), la novela	191
6.2. Análisis de la representación visual: imagen y realidad	191
6.2.1. Cuestiones teóricas: los dos procesos generales de la imagen, la percepción y la representación (la estrecha relación existente entre ellos). La modelización de la realidad que supone la representación de la realidad a través de la imagen	191
6.2.1.1. Las relaciones con “Estudios sobre iconología” de Panofsky	191
6.2.2. La definición estructural de la imagen. Tipos de articulación.....	201
6.2.2.1. Las dos dimensiones icónicas de la representación visual de la realidad: el espacio y el tiempo	201
6.2.3. La narratividad en el cómic	203
6.2.3.1. La sintaxis de la secuencia.....	203
6.2.4. La síntesis icónica: La estructura general de la imagen	207
6.2.4.1. La estructura icónica. La composición de la imagen: el concepto de significación plástica.....	207
6.3. RELATO-ICÓNICO (TEXTO-IMAGEN)	216
6.4. Imagen y palabra en el arte del siglo XX	226
6.4.1. Problemas significativos en la teoría, la historia y la crítica de las artes visuales en el arte del siglo XX	226
7. Preámbulo	230
7.1. Una mirada retrospectiva, décadas 30 y 60, 70 e inicios de los 80. Y en trayectoria a Laura, las nuevas autoras en la creación contemporánea.....	230
7.1.1. Catálogo de la exposición “Papel de Mujeres”, (1988)	232

7.1.1.1. Evolución y concepción de la historieta española a través de diferentes décadas históricas de tres generaciones de dibujante españolas.	232
8. NÚRIA POMPEIA E ISA FEU: PRECURSORAS DE UN CÓMIC	257
Servirán de justa introducción a Laura	257
8.1 NÚRIA POMPEIA. HUMOR GRÁFICO	258
8.1.1 INTRODUCCIÓN. BIOGRÁFICA Y CRÍTICA	259
8.1.1.1. "Españolas en la transición: de excluidas a protagonistas (1973-1982)"	260
8.1.1.2. Contexto histórico-social y político: Asociaciones de Mujeres y Movimiento Feminista	261
8.1.1.3. "Comunicación e información de mujeres y para mujeres"	262
8.1.1.3.1. "Las Militantes: Proceso a los Partidos"	262
8.1.1.4. La presencia de las mujeres en los medios de comunicación: radio, prensa, televisión	274
8.1.1.5. La etapa de la transición española desde el punto de vista del movimiento social o político. La revista "Vindicación Feminista" (1976-1979). Primera publicación feminista reivindicativa de sus derechos.	283
8.1.1.6. Obra gráfica (extracto)	290
9. ISA FEU. LA CHICA DE EL VÍBORA	308
9.1. Isa Feu. Precursora de la nueva narrativa de ruptura de la historieta española de la década de los ochenta	309
9.1.1. Publicaciones y exposiciones	315
9.1.2. "El Víbora (1980-1987)"	317
9.1.3. Cómic transgresor. "Los Tebeos del Rrollo"; "El Víbora" (1980)	327
9.2 Conclusiones	329
CAPÍTULO II	337
1. EL CÓMIC. LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA	337
"OTROS LENGUAJES" INVESTIGACIÓN GRÁFICA	337
1.1. INTRODUCCIÓN. BIOGRÁFICA Y CRÍTICA	337
1.1.1. Vida y trayectoria artística. Análisis de su obra	338
1.1.1.1. Factores editoriales. Análisis de la situación de la historieta española en cuanto a industria, autores y editores hasta la actualidad. Editoriales independientes	338
1.1.1.2. ¿Cuál es el panorama editorial en la época en que empieza a publicar Laura Pérez Verneti-Blina	353
2. El Víbora (1981-1991)	364
2.1. Estudio cronológico y evolutivo desde 1981 hasta 1991: de sus primeras publicaciones en la revista "El Víbora"	365
3. La "nueva historieta española" de la década de los ochenta. La vía experimental	388
3.1. El nuevo cómic español (Angoulême 1989). El álbum "El toro blanco", Laura y Lo Duca	388
3.1.1. Historietas experimentales	412
3.1.2. Sensualidad y erotismo. "La Trampa", (1990), álbum con dibujo y guión de Laura	419

3.1.3. “B.D. à part, Laura “Antológica”. “Nuevas viñetas 1991”	426
4. Laura (1992-1999)	432
4.1. Revistas experimentales: “In Juve”, “NSLM”, “El ojo clínico”	436
5. Análisis del espíritu artístico al que se adscribe su obra dentro de las coordenadas del arte de las últimas décadas de corrientes artísticas europeas y americanas	460
5.1. Nuevas revistas nacidas en la década de los noventa. Incursión en nuevos campos de investigación gráfica y narrativa. El humor, la caricatura y el “gag”	483
5.2. La narración intercalada en el álbum de Laura y Lo Duca, “Las mil y una noches”	488
6. Balance de dos décadas de su trayectoria artística. Veinte años de publicaciones, exposiciones, entrevistas y conferencias.....	494
6.1. “Las habitaciones desmanteladas”. (1999).....	495
6.2. Apogeo del cómic alternativo en el 2000, “Comix 2000” y el nuevo término de novela gráfica.....	501
7. (Laura 2000-2015)	502
7.1. Publicaciones de álbumes individuales y colectivos; exposiciones de Historieta e Ilustración relevantes y reconocimiento internacional.....	502
7.1.1. “Macandé”, (2000), dentro de “la memoria genérica”, afín a la novela gráfica. Álbum de Laura y Felipe Hernández Cava	502
7.1.2. “Apología al dibujo”. El álbum “Las mil y una noches”	509
7.1.3. Nuevos álbumes individuales y colectivos, principios de la década a mediados del nuevo siglo	514
7.1.3.1. “Amores locos” (2005), y “El brillo del gato negro” (2008), álbumes de Laura y Antonio Altarriba	523
7.2. Exposición de Laura en el Festival de Angoulême (2010), « Cent pour Cent Bande Dessinée ».....	526
7.3. “La viñeta considerada en sí misma como microrrelato”.....	528
7.4. “Sarà Servito” (2010), relato de intrigas en una Venecia decadente y técnica de acuarela.....	531
8. Balance de la trayectoria artística de Laura Pérez Verneti-Blina	532
8.1. Poesía adaptada a la secuencia. “Pessoa & Cía”, (2011), novela gráfica. Laura Pérez Verneti.	534
8.1.1. Análisis del poema “Amar es pensar”	537
9. SÍNTESIS DE SU ESTILO.....	543
10. GUIONISTAS.....	552
Onliyú.....	553
Joseph Marie Lo Duca	558
Felipe Hernández Cava (Premio Nacional del Cómic 2009)	563
Antonio Altarriba (Premio Nacional del Cómic 2010).....	567

11. DISEÑO DE LOS ALFABETOS DE LA OBRA DE LAURA.....	569
Andrés Salvarezza.....	569
Apéndice.....	572
CONCLUSIONES.....	683
BIBLIOGRAFÍA	723
BIBLIOGRAFÍA DE AUTORAS PRECURSORAS DE UN CÓMIC	723
BIBLIOGRAFÍA DE NÚRIA POMPEIA	723
BIBLIOGRAFÍA DE ISA FEU.....	727
BIBLIOGRAFÍA DE LA AUTORA.....	731
LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA.....	731
Publicaciones:.....	732
Exposiciones:.....	741
Catálogos:.....	745
Conferencias-mesas redondas:	747
Pintura. Exposiciones:.....	748
Fotografía. Publicaciones y Exposiciones:.....	748
BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA AUTORA.....	749
Entrevistas:	754
Estudios sobre la autora:	755
Bibliografía escrita por la autora sobre su obra:.....	756
Estudios de la autora:.....	756
Premios:.....	756
Eventos:.....	756
BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE EL CÓMIC.....	757
BIBLIOGRAFÍA: LA HISTORIETA COMO SUBLITERATURA (CÓMIC INCLUIDO EN “MAS-MEDIA”).....	775
REVISTAS ESPECIALIZADAS SOBRE LA HISTORIETA.....	776
I. Obras de interés general.....	779
a) Libros	779
b) Revistas	779
II. Obras de semiología	779
a) Libros	779
b) Revistas orientadas, de cerca o de lejos, sobre los problemas de lingüística y/o semiología	779
BIBLIOGRAFÍA: LITERATURA DE LA CRÍTICA DE ARTE Y DE LA ESTÉTICA. SEMIÓTICA, NARRATOLOGÍA Y TEORÍA DE LA IMAGEN.....	781
BIBLIOGRAFÍA: CÓMIC Y LITERATURA.....	784

INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA Y CRÍTICA

El objeto inmediato de esta introducción son las cuestiones relativas a la metodología, método y modelo que permitan analizar e interpretar el objeto de estudio Laura Pérez Vernetti-Blina.

La hipótesis de trabajo será la siguiente: la realización de un estudio lo más completo posible del lenguaje narrativo del cómic en Laura Pérez Vernetti-Blina. Estudiaré en principio, las bases de ese lenguaje-narrativo, e ilustrado con dibujos (personajes y escenas) que cuenta ya con importantes estudios españoles y extranjeros. La segunda parte –la principal de mi trabajo- será la aplicación de esas bases a una artista y escritora como Laura Pérez Vernetti-Blina, que goza ya de justa fama nacional e internacional. La mención a Núria Pompeia e Isa Feu, servirá de justa introducción a Laura –puesto que son precursoras de un cómic.

Sobre esta base, una de las tareas es la recopilación de todas las publicaciones de Laura Pérez Vernetti-Blina. Que se estructura desde el análisis de la autora y de sus obras y valora las revistas en tanto que soporte editorial de éstas. Bibliografía sobre la autora. Acopio de datos (documentos legales, e informaciones familiares, de amistad y colegas) para la redacción de la biografía de Laura Pérez Vernetti-Blina; Literatura subsidiaria. (Literatura, arte y teoría del cómic).

Esta investigación, toma por objeto de estudio, Laura Pérez Vernetti-Blina, en el ámbito del cómic, una de las manifestaciones artística o cauces de comunicación de carácter “complejo”, un medio de comunicación válido de expresión, que nace junto a otros *mass-media* más representativos de nuestra sociedad contemporánea.

Perspectiva historiográfica (estudios sobre el cómic)

En cuanto a la existencia de reflexiones metodológicas y métodos de análisis e interpretación en su aplicación al cómic, y que se adecue al tema de mi investigación, en lo relativo a la metodología, la indagación en la teoría del relato, hay que hablar de las dificultades de adecuación de cualquier estudio sobre el cómic, como es la inexistencia de metodologías apropiadas, observándose la variada procedencia de muchos de sus postulados; o remitirnos a la teoría de la narrativa literaria, novela, cine (y también el teatro) y cómic, dentro de las artes narrativas, los estudios, son ciertamente escasos.

Hoy, el alcance, que desde la labor docente, principalmente de algunas universidades, en la importancia que ha ido adquiriendo la tarea de análisis e interpretación de los mensajes icónicos en nuestra sociedad culturalmente “colonizada” por los media, existen ya disciplinas pioneras en estas direcciones de investigación, como constituyentes de un conjunto de nuevos lenguajes visuales de comunicación, como fenómeno cultural, en sus diferentes vertientes, de intención y función variada, así como en la heterogeneidad de sus etapas y tendencias, más de siglo y medio de antigüedad que lo avalan y sus vinculaciones o otras formas icónicas, desde los Medios Visuales (pintura, escultura, dibujo) la arquitectura, dentro del Modernismo y las Vanguardias, como una extensión más, teatro, cine, fotografía, ilustración, publicidad; el análisis de los demás cauces fundamentales y constituyentes de presentación, como el dramático y sobre todo el narrativo (ha originado en las últimas décadas nuevas pesquisas de investigaciones interesantes, que han traído una renovación en la percepción de estas formas de arte). Y desde los dibujos animados al cine de animación, mediante técnicas tradicionales, si bien es cierto, que la digitalización de imágenes se va imponiendo. Hoy, el cine de animación está adquiriendo prestigio o está empezando a sonar con mayor fuerza por las adaptaciones a la gran pantalla de algunas novelas gráficas, un ejemplo, *Arrugas* de Paco Roca, en declaraciones del director, las características de la fisonomía de los personajes no permitía su adaptación a la imagen real del cine.

Este nuevo panorama, responde a un reconocimiento, al tiempo que da cuenta del interés despertado por la historieta, de su actividad creadora, de su evolución industrial, y muy similar, a la que se está produciendo en estos momentos en el ámbito de la investigación.

Como fenómeno industrial, también el cómic da cuenta de la cantidad de factores que inciden en él, en sus distintas etapas, desde su infancia (hablamos de la primera vanguardia de los cómics (1903-1918), terminada cuando los Sindicatos impusieron la estandarización de los cómics americanos; a su adolescencia con la edad dorada de

mediados del siglo XX (comercial) en Estados Unidos y en Europa; y su crisis, con una infraestructura precaria, excepto la industria japonesa, el *manga*.

Es hora, pues, a través de la docencia y la investigación de considerar su validez como medio de comunicación, en este sentido afirma (Justo Villafañe, 1985), en su libro *Introducción a la teoría de la imagen*: “En una sociedad urbana, tecnificada, colonizada culturalmente por los media, cabía pensar que muy pocas cosas quedan por explicar acerca de uno de sus principales sistemas de comunicación: la imagen; y sin embargo, cuando reflexionamos sobre el fenómeno icónico en todas sus dimensiones, se observan muchos aspectos implicados en él, aún ignotos o poco desarrollados”. Y el cómic, constituye dentro de esta nueva disciplina, una de esas dimensiones icónicas de la imagen, junto con el cine. El libro de Justo Villafañe ha delimitado el campo en el que se ha de mover mi indagación en esta investigación.

Por su historia, su calidad y su dinamismo la historieta española merece ser aún más conocida y apreciada en España y fuera de España. La Historieta española ha ido siempre a la búsqueda constante de nuevas formas de comunicación por medio de la imagen, o lo que es lo mismo, al progresivo perfeccionamiento de su lenguaje expresivo, como arte, como medio, como industria. Ana Merino en su libro *El cómic hispánico*, expresa de una singular manera, esta descripción de lo que pretendemos estudiar: “el cómic pertenece a la cultura industrial y, como tal, construye relatos modernos, aunque su capacidad legitimadora está en tensión con el discurso letrado (...) con el rechazo de la cultura letrada, los tebeos se vuelven marginales y desde allí construyen sus propios relatos” (Ana Merino: 2003: 11). “Náufraga, incomprendida, desvalida, arrinconada nuestra Historieta ...”, se lamenta (Jesús Cuadrado, 1997) en su *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*, uno de los mejores analistas actuales del medio.

La evolución de la historieta española se ha ido describiendo y analizando en nuestro país, desde hace unos años, con monografías y estudios sectoriales. Es necesario hablar de las dificultades a la hora de emprender cualquier estudio sobre el cómic; en cuanto a reflexiones metodológicas y métodos establecidos, hay que constatar que son, ciertamente, escasos y parciales, según lo dije ya, como se podrá ir viendo a lo largo de estas páginas: muchas, a reflexionar sobre las características específicas del cómic, y aún más desde una perspectiva histórica, sociológica y didáctica. En España, las

valiosas incursiones precedentes de Antonio Martín, Luis Gasca, Antonio Lara, Antonio Altarriba, Javier Coma y Vázquez de Parga, y la copiosa labor emprendida de recopilación y clasificación de Jesús Cuadrado (1997) que señaló un punto de inflexión decisivo en estos estudios.

Con gran acierto Andrés Amorós preconizó que era tarea de la universidad atender a estos estudios, pese al desprecio de los medios de comunicación de masas, instaurados ya desde hace más de siglo y medio en nuestra sociedad, en su concepción elitista de la investigación, y pese a su gran influencia en la cultura de nuestro tiempo tanto a nivel ideológico como artístico, siendo aún objeto de controversias y debates considerables. En su libro *Subliteratura* (1974), ya reseñaba que la historieta ha sido infravalorada, clasificada en el género ínfimo de subliteratura (los franceses utilizan el término *paralittérature*; y también de infraliteratura, *trivialroman*, literatura *Kitsch*, literatura de masas, etc.).

En esta investigación me apoyo sólo un momento en estos trabajos de los años 70, la historieta como subliteratura, el cómic incluido en *mass-media*. La reflexión que sobre el cómic se centró en el aspecto sociológico (la Sociología nos ha prestado sus métodos para el estudio de las imágenes), necesarios en su tiempo, pero demasiado reducidos ahora”, años 80 y 90, y más hoy, dado toda la referencia que daré al estudio del cómic como arte del que parte mi investigación.

Comparto, pues, después de la primera generación citada al inicio de estas páginas (verdaderos precursores de nuestra disciplina en España) la convicción, por ellos predicada, de la necesidad, de que había que conocer e investigar a fondo la historieta española, aún sin construir, y que todavía sigue desatendida, por su consideración, en un principio, de que este medio iba dirigido al público infantil y adolescente, por lo que su reivindicación cultural no se producirá hasta llegados los años sesenta, como dejó expresado (Oscar Steimber, 1977: 28), *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un “arte menor”*, “Mensaje visual y su relación con la cultura de masas”: “una nueva audiencia nace a la historieta: el público de adultos. Producirán un valedero revival teórico, reflexiones inteligentes y eruditas sobre la historieta”. (José María Díez Borque, 1972: 101-102), en un libro ya clásico, *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, cita este párrafo, en el capítulo III “Literatura y mass-media”: “el

pensador marxista Bela Balazs contrapone el “espíritu legible” creado por la imprenta y el “espíritu visible” del cine y la televisión que trasciende dos particularidades idiomáticas. A este nuevo mundo de la imagen significativa, cine y televisión, habría que añadir el último producto de comunicación masiva: el “cómic”. Los investigadores de la teoría de la comunicación se han preocupado del impacto que los medios de masas están causando en el individuo (M. L. DeFleur y S. Ball-Rokeach, 1986), *Teoría de la comunicación de masas*, estos autores, ya señalaban que una de las principales tareas para el estudioso de la comunicación de masas, al valorar la última revolución comunicativa y las controversias que ha causado, es la de acumular datos científicos sobre el impacto de los medios en sus públicos.

Es evidente que el esfuerzo de un par de generaciones ha hecho avanzar notablemente, en su acercamiento desde diferentes disciplinas, al terreno del análisis icónico para el conocimiento de estos medios, en el que ha contado no escasamente la contribución de investigadores de otros países. Antonio Remesar, profesor de Teoría de la Imagen y del Entorno de Bellas Artes, (Universidad de Barcelona), en su artículo titulado “Cómic y Ciencias Sociales, *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, expresa: “Los años 50 y 60 representan un auge importante en el estudio de los media y sus efectos, al mismo tiempo que una preocupación por un mayor conocimiento sobre las características intrínsecas de los nuevos lenguajes visuales, que empezaban a ser prepotentes a nivel internacional” (Remesar, 1983). Pero esta falta de atención a los nuevos medios de comunicación en España ha ido en detrimento de estos estudios y nos ha mantenido al margen de las corrientes más innovadoras y de las ideas renovadoras y expresivas de estos medios, negándoles su capacidad para ser tomados como objeto de estudio.

Lo cual indica claramente, como observó (Terenci Moix, 1968) la posibilidad de llegar a una cultura de masas seria y elevada, encruzando las enormes posibilidades de estos nuevos medios de expresión gráfica en su libro *Los comics, arte para el consumo formas “pop”*; reed. *Historia social del cómic*, (ensayo, 2007).

La observación que hace Umberto Eco, sobre los media, en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, (Eco, 1964) me parece muy pertinente de todo este razonamiento que venimos viendo: “Como constituyentes de un conjunto de nuevos lenguajes, -de gran influencia en nuestra sociedad contemporánea- han introducido

nuevos modos de hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos (basta pensar en la mecánica de percepción de la imagen, en las nuevas gramáticas del cine, de la transmisión directa, del cómic, en el estilo periodístico...) Bien o mal, se trata de una renovación estilística, que tiene constantes repercusiones en el plano de las artes llamadas superiores, promoviendo su desarrollo, (véase en general las investigaciones de Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto* (1968), e *Il divenire delle arti* (1959). La solución sólo puede ser (...) elevar lenta y progresivamente el nivel de estas creaciones que son hoy con demasiada frecuencia triviales y vacuas (Dorfles, 1969), *Nuevos mitos, nuevos ritos*. El cómic es “un producto cultural, regido por unas políticas editoriales y por la censura, que aquí en España, han ido en detrimento de la comercialización de obras que se apartan de lo puramente comercial”, denuncia Antonio Lara, en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, (Lara, 1983) impidiendo, lo que muy acertadamente expresó el profesor Díez Borque, “la renovación vanguardista y la conciencia crítica del público receptor”.

Desde su nacimiento y formación, asistimos a un proceso de afirmación narrativa de este medio, y que se ha manifestado en la progresiva eliminación de la subordinación o vasallaje de la imagen al texto, para estas cuestiones, ha sido pertinente el estudio de (J. A. Ramírez, 1976), *Medios de masas e historia del arte*, su referencia, en su proceso histórico sobre la imagen: traza un panorama de la fase oral al auge de la letra impresa (la imprenta) a las nuevas formas audiovisuales masificadas, período cronológico, en esta diacronía, hago un corte sincrónico, el camino de la imagen a partir del siglo XVIII, al que he hecho allegar también el estudio, el ensayo reflexivo, metodológico y crítico sobre el libro ilustrado de (Bassy, 1973), *Iconographie et Littérature. “Essai de réflexion critique et méthodologique”*, ya destacaba Alain-Marie Bassy, que: “*Image et littérature empruntent donc alors des voies qui semblent s’écarter chaque jour davantage*”. Sabemos lo que el cómic debe a la ilustración (y ésta a la pintura figurativa) pero llegados los años treinta sus campos se hicieron excluyentes. En este proceso, si bien es necesario hacer mención a William Hogarth como antecedente o precursor de Töpffer: el suizo Töpffer (1799-1846), al que se le considera el padre del cómic moderno, aunque primitivo, en la naturaleza de sus procedimientos, explicados por él, se encuentra ya el germen de ese distanciamiento que se va a producir respecto al periódico: el periodismo ilustrado; o al libro ilustrado, los cómics de Töpffer necesitan mayor número de viñetas por página respecto al libro ilustrado, era consciente del

lenguaje visual que practicaba. Hoy, lo que une a la ilustración y al cómic es la técnica del dibujo, los dibujantes de cómics están recuperando en este sentido, la ilustración. El principio de la mezcla visual-verbal es el primer principio de una teoría crítica del cómic, como plantea (Robert C. Harvey, 1994: 8), *The Art of the Funnies. And Aesthetic of History*. Fatalidad de nuestro siglo, el cómic avanza desde su nacimiento hacia un predominio total de la imagen, pero especialmente –y su entronque con el cine es aquí más importante- de sus asociaciones”, escribe Gubern en “La cultura de la imagen”, y añade: “Es decir, que partiendo de la narrativa de imágenes independientes utilizadas como simple ilustración de un texto (origen del cómic, que fue subordinación de la imagen a la explicación escrita), aspira a llegar a un punto en que cuente esencialmente la provocación resultante de un proceso de interrelación de las imágenes, es decir, el resultado final de un largo proceso de visualización de la narrativa, anterior a una cultura oral –de la que proviene la cultura escrita, que hoy por hoy es la que se considera más civilizada- y no en el sentido apocalíptico empleado generalmente por los detractores a ultranza de una civilización de la imagen, que basan sus diatribas más en lo que de alienador ha producido el reciente reinado de aquélla que en una consideración detenida de las posibilidades que puede ofrecer en el futuro” (Gubern, 1968), en *Reflexiones ante el neocapitalismo*. En este punto es importante reseñar de nuevo los cambios que han traído los *mass-media* en el hombre moderno en el desarrollo de nuevas formas de percepción, fundadas en una elemental necesidad expresiva de nuestra sociedad contemporánea, y que han traído como consecuencia, entre otras, la alteración de la linealidad que el formato del libro había impuesto. A este respecto son importantes las apreciaciones de J. M. Díez Borque “Influencias de los *mass-media* en la literatura...”, como es la simultaneidad; desde esta perspectiva, es aplicable las aportaciones de (Ricardou, 1970), *Problèmes du Nouveau Roman*, y las apreciaciones escritas con claridad del artículo de Edmund Carpentier, titulado “Los nuevos lenguajes” sobre estas nuevas formas de comunicación, (Marshall McLuhan, 1968), *El aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*.

Así pues, la historia de este despertar culto y vanguardista a los cómics, expresa (Gubern, 1973), en *Literatura de la imagen*, tiene ya su pequeña cronología, de esta nueva revaloración del cómic en estos años. Como prolongaciones de la caricatura y del chiste gráfico, en la fase de su adolescencia, se produce una ampliación temática con el género de aventuras (implantado ya más de diez años en el cine) procedente de una

literatura tradicional de la vena popular que trae como consecuencia un cambio expresivo que surge en Estados Unidos, años treinta, produciendo: los grandes dibujantes del momento amplían las fórmulas expresivas exploradas por la generación anterior, creando cómics de una estética gráfica y narrativa considerables, que abrirán nuevos caminos al futuro del cómic; y paralelamente a Europa. Sin obviar, en los años veinte, a Windsor McCay, uno de los más importantes artistas gráficos de principios de siglo, mientras que la cámara permaneció fija durante veinticinco años. (Robert Benaudoun, 1968: 26), *Le ballon dans le bande dessinée. Vroom, Tchac, Zowie*, había afirmado pertinentemente que “los primeros cineastas fueron dibujantes y animadores como Méliès, Winsor McCay, Bud Fisher y Pat Sullivan”. Asistimos a una edad de oro de los cómics americanos y apogeo, y sus nuevos lectores, la novela de aventuras, basada en la intriga y cuya extensión obligó a serializar los episodios, quedando instaurado en los cómics estadounidenses los tres géneros mayores de la épica aventurera: la aventura exótica, la ciencia-ficción y la aventura policial y de intriga. Esta transformación se debió al influjo que ejercía la imagen cinematográfica, y al realismo propio de la ilustración que ofrecían los *magazines* y la publicidad. No en vano, en un estudio reciente (Daniele Barbieri, 1998: 204), *Los lenguajes del cómic*, afirma que “con el lenguaje del cómic se pueden contar historias relativas a muchos géneros; y el mismo *género* de historia puede ser contado en muchos lenguajes”. Esta expresión de Barbieri, puede venir a completar, el planteamiento al que nos hemos referido unos párrafos más arriba.

En su heterogeneidad de etapas, como vamos viendo, una nueva era se inicia para este medio, su renacimiento, entrando en el terreno de los cómics contemporáneos: hacia 1950 se asistió en Estados Unidos y en Europa a un progresivo renacimiento de este medio expresivo que conduciría incluso a nuevos y audaces planteamientos estéticos y a un renovado interés de muchos intelectuales hacia esta narrativa dibujada, con frecuencia despreciada y juzgada hasta entonces como subproducto. El renacimiento de los cómics estadounidenses fue especialmente relevante en el campo humorístico, fundamentalmente por la competencia de la narrativa televisada; hasta el nuevo enfoque adulto y polémico, la existencia de un cómic que encierra valores “líricos” o “satíricos”.

Para mejor situar la obra de Laura Pérez Vernetti-Blina, en los años 60, el surgimiento de un movimiento contracultural, el *underground comix*, se abre un proceso de nuevos planteamientos encaminados al desarrollo artístico del medio para adultos. Robert Crumb abre una vía experimental que les acercará al mundo intelectual, por un lado, influenciado por Harvey Kurzman, clave en el desarrollo del cómic para adultos (Fantagraphic), y por otro, influenciado por una literatura intelectual, J. D. Salinger *The Catcher in the Rye* (*El guardián entre el centeno*) 1945; la literatura *beat* (Kerouac, *En el camino*; William S. Burroughs, frente a una literatura popular en los primeros años del cómic americano, en un grafismo agresivo y de un cierto *feísmo*, el cómic se encamina hacia la intelectualización del medio, un cómic alternativo al “margen” de la industria y en torno a editoriales independientes.

Este despertar cultural hacia el medio por una minoría intelectual, posibilitó el nacimiento de revistas especializadas sobre este arte así como la creación de centros de estudios y entidades, exposiciones y congresos sobre la literatura de expresión gráfica, que en estos años se dan en diferentes países europeos. El fenómeno más importante acaecido en Francia durante los años sesenta, irradiado luego por la Europa continental, fue el clamoroso descubrimiento cultural y revalorización del cómic por parte de las minorías intelectuales. El fenómeno se inició con la creación, en 1962, del Club des Bandes Dessinées, con Francis Lacassin como presidente y el director de cine Alain Resnais como vicepresidente; éste último llevó el cómic a la universidad; por las mismas fechas (1963) en que el movimiento pictórico *Pop Art* adoptaba personajes y onomatopeyas de las tiras dibujadas como material expresivo. Desde Italia, la creación de la revista *Linus* (1965), contribuyó decisivamente a una dignificación de este medio expresivo, dando un gran impulso a la renovación del cómic de carácter más experimental. En España, a partir de la situación reseñada en la posguerra, se produjo una renovación y diversificación de los cómics, relevante en el campo humorístico y satírico.

En esta tesis, a partir de la obra de Laura Pérez Vernetti-Blina, pretendo hacer una reflexión metodológica y crítica sobre el cómic español de proyección internacional en Europa y en el mundo, que nos conduzca a calibrar mejor el lugar que ocupa hoy en el ámbito internacional. Asimismo, pretendo valorar su contribución a la historia del cómic mundial, partiendo del postulado del cómic como arte. Contexto histórico en el

que se centra la metodología de esta tesis, situando el objeto de estudio de esta investigación Laura Pérez Verneti-Blina.

La historieta como fenómeno cultural, es abordable desde diferentes perspectivas de intencionalidad y función variadas. Dentro de la diacronía de la evolución de la historieta española, ha sido necesario hacer cortes sincrónicos, en beneficio de mi investigación, he abordado tres grupos generacionales que me han conducido hasta el análisis de autores que han conseguido categoría mundial, entre los que se encuentra Laura. En esta tarea, la búsqueda de la aplicación de estudios pertinentes que se ciñan al análisis e interpretación de mi objeto de estudio, Laura, como es, conjuntamente, analizar tanto los fenómenos ligados a la industria del cómic, cuál es el panorama editorial en la época en que empieza a publicar la autora hasta la actualidad (estudiado en trayectoria a su obra en el capítulo 2) junto con sus vinculaciones a los fenómenos artísticos: al arte y a la experimentación a la que se adscribe la obra de la dibujante Laura.

Dar, asimismo, en unas conclusiones, basadas en un acopio considerable de documentación: cuál ha sido la contribución de la historieta española en el nuevo orden internacional de la historieta contemporánea. Así como la reciente legitimidad estética y su reciente legitimación cultural como medio culto, como forma artística, el noveno arte.

Por lo tanto, es desde la perspectiva intercultural, a la que hemos llegado, partiendo de la historieta española de proyección internacional, teniendo presente las circunstancias del entorno: el concepto de exilio: físico, político, laboral o artístico (mercado agencial), que es posible entender la relación establecida entre la historieta española y el mundo.

La evolución a la que asistimos hace que se estudie el cómic como arte, concepto del que parte mi investigación (el cómic es un arte) por eso los estudios han pasado de la semiología a la integración en una historia de las artes: de una aproximación semiológica a una aproximación estética.

Partiendo del concepto de *graphic novel* asociado a cómic adulto, a la historieta de autor, para poder hablar de la nueva historieta española contemporánea, las obras que pueden delimitar el campo en el que se ha de mover mi indagación, la aplicación de esas

bases de la teoría del cómic en mi interés de estudio de cómic como arte, es modélico en mis intereses con mis objetivos, dentro de las investigaciones más actuales, venían a cubrir carencias en lo relativo al conocimiento de la evolución de la historieta española, y aún así, en muchos casos será necesario entrar en averiguaciones, sobre la marcha, los primeros estudios, se inscriben en el curso del cómic adulto en España durante la etapa de la transición democrática, estadio complejo, a la vez que originó propuestas teóricas, entrañó contradicciones, éxitos y fracasos, y numerosos debates. El análisis de todo ello se cubre, fundamentalmente, en el trabajo de (Francesca Lladó, 2001), *Los cómics de la transición. (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, una investigación minuciosa y documentada sobre el llamado ¡Boom! del cómic adulto, apoyado por la eclosión y modernización de las revistas de cómic; y por primera vez se ofrece un intento de clasificación de los dibujantes activos en el período; y se insiste en la debilidad de la infraestructura industrial. Sobre esta base teórica, se puede completar esta período, que hace referencia a la década de los setenta, clave en el desarrollo de una narrativa gráfica de calidad en España, en la que se inserta la segunda generación que analiza mi estudio, para poder empezar a hablar de cómic de autor, gracias a firmas relevantes que alcanzaron reconocimiento internacional, un estudio de una personalidad reconocida de la historieta española, como es su aportación, desde premisas más científicas, a los estudios teóricos sobre el medio en España, (Antonio Lara, 2002) *Los tebeos del franquismo*, una reactualización, en Alary (éd.) 2002; (S. Vázquez de Parga, 1980), “Cómics marginales pero no marginados”; *Los cómics del franquismo*; y las aportaciones de (Coma, 1979), *Los cómics. Un arte del siglo XX*. Otro estudio más reciente, (Pablo Dopico, 2005), *El cómic underground español, 1970-1980*, viene a complementar, como una aportación más, para ampliar estos estudios en la evolución de la *nueva historieta española* y su proyección internacional. El cómic de autor.

Entre los más relevantes también, un teórico y guionista de la historieta española (que ha colaborado con Laura en los últimos años), investigador que cuenta en su haber de reputadas publicaciones de estudios semiológicos sobre la historieta, en mi interés de estudio *graphic novel* asociada a cómic adulto, (Antonio Altarriba, 2002), *La historieta española de 1960 a 2000*, en *Historietas, Cómics y Tebeos españoles* Alary (éd.) 2002, (prólogo de Román Gubern), como marco de la “historieta española en su historia”, en que se desarrolla el nuevo cómic español, enclave de la trayectoria artística de Laura Pérez Verneti-Blina.

En esta edición de Viviane Alary 2002, hispanista francesa, estudiosa y crítica de la historieta española, aborda el libro desde distintos criterios, concediendo especial importancia a este contexto en el que nos encontramos, a este último período: “Una historieta que se va abriendo caminos y se mueve fácilmente en terrenos ajenos y complementarios como son la pintura, la literatura o el cine, demostrando que como lenguaje puede abarcar cualquier género o tema”. Y más adelante, contempla el período desde sus distintas vertientes: “Considerar diferentes modos de pensar y de hacer tebeos, cómics o historietas, según que nos encontremos en una lógica industrial o de autoría, según el soporte (revista, cuaderno, álbum), según se conceda mayor importancia al trazo, la mancha o el color, el discurso lineal y sencillo o fragmentado y complejo, la autoría compartida o no, etc. Se llega así a observar la obra en tanto que reflejo de una corriente, de un contexto político y editorial, o simplemente, de la madurez del medio y de la sensibilidad de unos autores”. Como innovación, esta edición, reúne por primera vez a investigadores españoles y franceses de la historieta española, la citada Alary, Danielle Corrado y Guy Abel. Pretende ver el lugar que puede ocupar el noveno arte dentro del panorama cultural hispano, así como valorar sus aportaciones a la investigación científica.

Las revistas que marcan las nuevas tendencias de ruptura y la nueva estética: *El Víbora*, (1979), que gozó de un prestigio internacional, en la que Laura inicia su carrera de historietista (1981-1991) etapa muy importante de la autora para el análisis y estudio de su evolución narrativo y gráfico (estudiado en profundidad en el capítulo 2, estudio de Laura Pérez Verneti-Blina) y en la que adquiere un cierto prestigio internacional; es de interés mi estudio *El cómic: Laura Pérez Verneti-Blina* (1990), hacer mención también en esta revista, a la pionera Isa Feu, empieza a publicar en 1980 (estudiada en esta investigación como precursora de un cómic de justa introducción a Laura) *Cairo* y *Madriz*, (1983), y *La luna de Madrid*, (1983) iconoclasta y coral, un puente hacia el posmodernismo; o *Medios revueltos* (1988), sobresale por su alta calidad estética junto con la revista *Madriz*, dentro de los proyectos contemporáneos progresistas de apertura de la historieta española promovidos por el teórico y reconocido guionista, Felipe Hernández Cava (guionista con el que colaborará Laura, hasta hoy), revistas en las que van publicando una nueva generación de dibujantes, que han ido gestando nuevas fórmulas gráficas y narrativas, la vía de experimentación y de ruptura abierta en la

década de los años ochenta, la *nueva historieta española*, fuera de los circuitos comerciales, en torno a editoriales independientes.

Según venimos viendo, como documentación bibliográfica para la configuración de la historieta española contemporánea, son imprescindibles las primeras revistas y catálogos de exposiciones (museos, salones y centros dedicados a la historieta) y artículos de periódicos y revistas, serán de referencia bibliográfica obligada para ir configurando la evolución de la historieta española, mucho hay de mi archivo personal, en el contexto en que mi investigación centra su objeto de estudio, los inicios de la trayectoria artística de Laura Pérez Verneti-Blina, así también como documento para valorar la contribución de la historieta española a una nueva historieta elevada a nivel de arte, en la que el estudio hace hincapié, una historieta precursora, desde las tendencias revisionistas de hoy, del interés despertado por los antecedentes del cómic experimental que se llevó a cabo en España en la década de los ochenta, de la que Laura es una autora esencial, junto con Miguelanxo Prado, Federico del Barrio, Daniel Torres, entre otros, cómic de autor, de arte, historieta alternativa. En este sentido, constituye un documento histórico relevante sobre el nuevo cómic español, el catálogo de la exposición celebrada en Angoulême (1989), comisariada por Antonio Altarriba, *La nueva BD española /La nouvelle historieta espagnole*, en la que están representados 52 autores de la nueva generación de dibujantes de la historieta española, ha sido referencia para mi estudio., entre ellos se encuentran algunos que han alcanzado categoría mundial junto con Laura; Isa Feu, si bien, retirada del medio, también está representada en esta muestra.

No podemos más que aseverar, que desde fines del siglo pasado y en los primeros años del nuevo siglo, se ha producido un salto cualitativo en la dedicación a la investigación de estos estudios. Mientras tanto, la labor del investigador en el ámbito del cómic puede y debe abrir horizontes continuados, con estudios pertinentes que nos conduzcan a reflexiones nuevas sobre esta manifestación artística de carácter “complejo”, como es el cómic, mediante el estudio y análisis de las obras de los autores que se sirven de este medio para expresar sus inquietudes artísticas.

Si bien ya, desde la década de los años ochenta, la irrupción en la labor docente universitaria del interés dirigido hacia la investigación en el análisis e interpretación de los mensajes icónicos con el nacimiento de una nueva disciplina pionera en la vida universitaria de las Facultades de Ciencia de la Información, este es el caso de la Teoría

de la Imagen (Villafañe, 1985, Introducción): “supuso la irrupción de una serie de nuevas disciplinas científicas que iban a constituir la parte más específica de estudios universitarios”. La Teoría de la Imagen, troncal a las nuevas disciplinas como *La Teoría de la Realización Cinematográfica* o de las *Narraciones Gráficas*, la Teoría de la Imagen debe fundamentar a estas disciplinas.

Sin embargo, queda por hacer una larga tarea de compromiso, como modalidad de comunicación, fundamentalmente en centros universitarios (seminarios, bibliotecas) o centros de documentación especializados en historieta, (cuya función capital es favorecer el desarrollo del pensamiento en todos los ámbitos de la cultura). No obstante, en la actualidad, se está estudiando llevar a cabo la creación de un Museo del Cómic y de la Ilustración en el extrarradio de Barcelona, como es Badalona.

Desde sus diversas etapas históricas y tendencias, desde su evolución y expansión y en cuanto a su crecimiento como producto industrial y su crisis, que hemos recorrido, desde su formación, hasta su edad dorada y apogeo (los clásicos de mediados de siglo) a los años 60 un cierto “cómic de autor”. Desde el *underground* comix hasta la vía de experimentación de los años 80 tendencias y corrientes esteticistas dentro de un vanguardismo gráfico plástico-literario, un cómic alternativo (1980-2000) y llegados al siglo XXI la novela gráfica.

Y en lo industrial, también, en sus diversas etapas y su crisis, que venía anunciándose ya desde mediados del siglo no sólo en España, sino en Europa y Estados Unidos y en el mundo, salvo la industria japonesa.

Hoy, mediados del siglo XX al nuevo siglo, desde una nueva perspectiva en la valoración del medio nos ha conducido a poder afirmar que el cómic es creador, constituye un arte. Laura es un buen ejemplo de esta evolución del cómic.

Es, en el ámbito de la teoría del relato, ciertamente, donde hay más ambigüedad, (Roland Barthes, 1970), *S/Z*, “donde se acentúa la pluralidad de significaciones que hace posible la convergencia de una diversidad de códigos”. Pasando a la narración, en esta tarea, no cabe duda, la reincidencia en autores y repeticiones de citas ya clásicas del análisis teórico de la narratología, no pretendo hacer un estudio narratológico, un muestrario de planteamientos, sino una crítica narrativa a sus aspectos debatibles, la

narratología puesta en tela de juicio, problemas de aplicación y adaptación al cómic; por lo tanto, se hace necesario, remitirse a la teoría de la narrativa literaria, el cómic junto con la novela y el cine (y también el teatro) dentro de las artes narrativas. Estudios aplicados al desarrollo de mi tesis, relato-icónico, el lenguaje-narrativo e ilustrado con dibujos, obras que pueden delimitar el campo en que se ha de mover mi indagación, para el análisis de la narrativa dibujada de Laura, sus relatos singulares, el objetivo: el análisis de relato-icónico (texto-imagen), sus referencias son artísticas, referencias a la historia del arte y a la literatura, para ella es muy importante lo que se dice, la cuestión literaria y su estrecha relación con la imagen seriada, cómic terreno para la experimentación. Partiendo de que el cómic es un medio de expresión gráfica eminentemente narrativo. La misma naturaleza fundamentalmente narrativa de la imagen secuencial la capacita para representar el tiempo y por lo tanto es idónea para la narración (cómic y cine). La relación entre el cómic y la literatura se establece sobre la base de su capacidad para el relato, el tratamiento del tiempo narrativo (elemento esencial de este tipo de narraciones) y del espacio en la narración tebeística difiere al de otros medios artísticos como el teatro, la novela o el cine.

En esta tarea de interpretar, indagar sobre el método de acercamiento al hecho estético, en cuanto a la existencia de reflexiones metodológicas y métodos establecidos para el análisis e interpretación icónica, hay que constatar que son, verdaderamente, escasos y parciales. Y, ciertamente, cuando se indaga en el ámbito de la teoría del relato, la inexistencia de unos planteamientos que articulen con sus indagaciones en función de unos criterios específicos para la formalización de un dispositivo metódico que abarque este medio artístico en su totalidad.

Un estudio, que se acerca desde estos postulados, (Fresnault-Deruelle, 1972), *La bande dessinée*, constituido principalmente, por partes, sin publicar, de su tesis doctoral (1970) *La bande dessinée, l'univers et les techniques de quelques "comic" d'expression française*, su metodología basada en el estructuralismo francés (Saussure) y la lingüística, la formulación, deslinda algunos elementos básicos, al explicitar "categorías estéticas", de la semiótica y sus referencias al cine (Mitry).

Pierre Masson, *Lire la bande dessinée* (1985), la semiología (apoyándose en la morfología y la sintaxis) poco sistemático, y en algunos aspectos de la narratología.

Dentro de las líneas tendenciales que se perfilan en un futuro inmediato. Los trabajos de Peeters Benoît, *Case, planche, récit: comment lire une bande dessinée* (1991), desde unos planteamientos formalistas, y una práctica analítica.

Daniele Barbieri, *Los lenguajes del cómic* (1991), como es, el cómic en relación con otros ámbitos, la estructura del libro dividida en tres apartados diferenciados: lenguajes de imagen, referencia a la ilustración, el dibujo, la caricatura, a la gráfica, fotografía; lenguajes de temporalidad (música y poesía, narrativa (el relato) relacionando el cómic con los lenguajes de temporalidad; y la tercera parte: lenguajes de imagen y temporalidad (teatro, cine de animación, cine (el montaje y el tiempo).

De interés, Jan Baetens y Pascal Lefebvre, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* (1993), mientras que la linearidad y la tabulación constituyen los modos de lectura conocidos de los semióticos de la BD, el *réseau* (en relación con Groensteen, 1999) había sido ya explorado por estos autores.

En la tarea de clasificar sistemáticamente las convenciones semióticas de los cómics, el trabajo de Luis Gasca y Román Gubern *El discurso del cómic* (1988) criterio más funcional, tres grandes apartados, entre lo que pertenece al mostrar (iconografía, a aspectos formales de la iconografía de los cómics, convenciones, el encuadre en cómic (cine), a la operación de encuadrar un objeto con una cámara) y lo que pertenece al narrar (expresión literaria y técnicas narrativas, montaje de viñetas, válidos para el cómic y el cine, muy importante para la puesta en página o “la construcción de la página” en terminología de (Barbieri, 1991). Es de interés para mi estudio.

Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée* (1999) hace tabla rasa de los estudios bedéísticos que le precedieron, serán criticados. Metódicamente ambiciosa; mientras que para ciertos semióticos de la BD establecen una correspondencia de la unidad sémica con el relato (Tilleuil, 1991, *Lectures de la bande dessinée: théorie, méthode, applications, bibliographie*) y otros optan por la línea, la figura (Gauthier, 1976, “Les Peanuts: un graphisme idiomatique”, *Communications*, n.º 24: *La bande dessinée et son discours*. Mientras que las búsquedas precedentes, que he enunciado arriba, habían cada uno a su manera teorizado la dualidad constitutiva de la BD, uniendo imagen y texto, visible y lisible, haciendo de la hibridez y del mestizaje una característica definitiva del media, Groensteen se abre al intento de hacer subordinar lo textual a una materia primera, esencial, que será de orden estrictamente visual. La imagen fija organizada en secuencias constituye la piedra angular de esta semiótica. La preocupación focal que determina la marcha metodológica, es la ocupación del espacio

por el relato tebeístico (hay una cierta congruencia, aun basándose en los métodos despreciados, pese a su deseo de modificarlos). Su marco metodológico es diversificado, apuntando a la vez a la teoría literaria, a la semiótica del cine, a los estudios picturales, a la lingüística y, por supuesto, a los estudios bedeísticos que le precedieron, aunque sean criticados y parcialmente relegados, proponiendo por una semiótica sin signo.

Frente a Groensteen, el enfoque de la puesta en página en el cómic, depende de diferentes factores y de la intencionalidad del artista en relación a las necesidades expresivas y al relato; dentro de las técnicas narrativas, la puesta en página y el montaje son los mejores ejemplos para crear esa espacialidad, (el espacio del cuadro, espacio y tiempo las dos dimensiones de referencia a la hora de acercarse a la representación visual de la realidad.

Una cuestión se nos plantea en primer lugar, y es la de definición. Una definición que se ajuste a las necesidades de todos. Me ha sido necesario, convocar la perspectiva histórica (evolución del cómic), retroceder a sus orígenes, al germen de donde nacieron, para hacer un recorrido histórico hasta nuestros días, lo que entendemos hoy por cómic moderno, y dentro de evolución, definición y evolución de definición en relación con la evolución teórica del medio, presupuestos teóricos que vertebren desde el punto de vista de su importancia en la evolución del medio.

Hoy, dentro de los debates teóricos, se pone de manifiesto una imprecisión histórica: diferencias cronológicas y conceptuales dentro del debate abierto sobre el carácter fundacional. Desde décadas, se entablan los desacuerdos respecto a sus orígenes, en esta tesitura, me ha sido conveniente, el acercamiento a estudios pertinentes, ya clásicos, para ver el germen de su nacimiento, confrontados con las investigaciones actuales:

Parto de (Blanchard, 1969), *La bande dessinée. Histoire des histoires de la préhistoire à nos jours*, estructurado en cinco apartados, es modélico en mis intereses en la medida corte sincrónico siglo XIX, sitúa a Töpffer como el inventor del cómic moderno, “Töpffer invente la bande dessinée moderne. Töpffer “*Annonce de l’histoire de M. Jabot*“, (1837), y a Hogarth como precursor de Töpffer. Asimismo, (Martín, 1978), le otorga a Töpffer en unanimidad con Blanchard el padre del cómic moderno, aunque primitivo. Lara (1968), *El apasionante mundo del tebeo*, no se puede hablar de cómic hasta que no se dé la perfecta integración de imagen y palabra.

Hoy, la localización de sus antecedentes o precursores, están retrocediendo en la fijación de la fecha de su posible nacimiento, desde, Thierry Groensteen y Peeters Benoît (1994), *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*; Thierry Smolderen (2009), *Naissances de la bande dessinée*; ya estaba dicho, primero por Blanchard (1969).

David Kunzle (1973), *History of the Comic Strip Volume I: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European*. Kunzle, retrasa su fecha a 1450 (la imprenta). Estas pesquisas, que pudiera quedar como anecdótico, en este sentido, el período cronológico abierto por Blanchard, desde la prehistoria hasta nuestros días (corte años 60), muestra que las variantes que se observan a través de los siglos están condicionadas por el sistema de comunicación preponderante: “*Le temps qui est aussi un espace, sépare les images différemment selon le système de référence*” (1969: 5) por lo que el período abarable es considerable.

Vengamos ya a la cuestión de la Definición, voy a pasar lista de definiciones dadas por estudiosos, he de aclarar la enorme dispersión y ambigüedad, al igual que la terminología con la que se nombra a este medio de expresión, que ofrece este concepto, pese a ello, he seleccionado aquéllas que abordan la definición del cómic de un modo más sistemático y completo, aportando ya unas bases científicas desde las que éstas se enuncian, tiene consistencia particular (es modélico para mis intereses en la medida en que se orienta en la narratología del relato literario, (Ramírez, 1976), “El relato y sus instancias esenciales”, pasa revista a las definiciones dadas por estudiosos del medio, deteniéndose en (Gubern, 1972), (Paramio, 1971), (Lara, 1968). A este respecto, asimismo, Rodríguez Diéguez, en su libro *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza* (1988), recoge una lista considerable de definiciones dadas por estudiosos. Como he expresado, partiendo de Ramírez, me va a ser pertinente para esta tarea, primero, ver evolución de la definición en relación con evolución del medio de expresión y de los avances teóricos. Para después, diferenciar: cómic definición y evolución; y dentro de cómic una rama: relato-imagen, interés por relato dibujado (definición de relato (Ramírez, 1976), no así en cuanto a “difusión masiva”, en este último sentido, la definición que da Kunzle (1973) tampoco nos sirve, en relación a mi objeto de estudio, Laura. Una evolución de definición de historieta (Lara), es un planteamiento interesante, desplaza el problema de historieta a evolución a relato (Ramírez). Ha sido necesario, según dije ya convocar la narratología, Ramírez partiendo de la definición de relato de Genette (1966), “Frontières du récit” (“Fronteras del

relato”), en “*Analyse structurale du récit*”, *Communications*, n.º 8, haciendo su crítica a esta definición, desarrollará su definición. Y la crítica también a Bremond (1966), “La logique des possibles narratifs” (La lógica de los posibles narrativos”), *Communications*, n.º 8. Propp (1928), (1968), será quien plantee unas bases para el estudio de la narración que permita aislar las estructuras sobre las que todo relato se sustenta. (Véase también Greimas (1966) y Genette).

Frente al carácter reductor del que parte la narratología de detenerse en lo que todas tienen en común, una ciencia del relato en general, en cada una de las modalidades del relato, planteamientos ambiciosos que van más allá de obras singulares, poniendo en tela de juicio el método de análisis aplicado por la narratología al relato en el cómic, Altarriba (1983), “Características del relato en el cómic. La crítica narrativa. Problemas de aplicación y adaptación al cómic”, en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*.

El marco metodológico puesto en marcha dentro de mis reflexiones es diversificado, en esta interacción intelectual, entre estas dos formas de pensar y de investigar, ante esta situación y convencida de la conveniencia de presupuestos teóricos que vertebren desde el punto de vista de su importancia en la evolución del medio y en evolución a los avances teóricos, me hace más útil allegar a mi reflexión desde estos otros ámbitos artísticos, la evolución a la que asistimos hoy, hace que se estudie el cómic como arte. Integración en una historia de las artes: cómic como arte.

Así las cosas, me decanto por la interdisciplinariedad, de la semiología a la integración en una historia de las artes: de una aproximación semiológica a una aproximación estética. Se apoya en la literatura de la crítica de arte y de la estética en la medida en que nos ha ayudado a ver mejor. He intentado evitar leer muchas cosas que no sirven para nada del malabarismo de tópicos y repeticiones, de la búsqueda impertinente.

En esta tesitura, me viene a bien en mis intereses, en relación con las artes narrativas, acercar mi estudio desde estos otros ámbitos para las comparaciones y las reflexiones, en la aplicación de estudios pertinentes como las aportaciones de (Étienne Souriau, 1947), *La correspondencia de las artes*, ya decía que: “La trayectoria de la literatura y de una y otra de las artes no por ser todas “culturales”, ni por pertenecer a la historia de una supuesta “cultura” total y única, son en absoluto las mismas”. Y concluía: darle a

las artes lo que son de las artes...He traído a colación a (Ulrich Weissten, 1968), *Introducción a la literatura comparada*, había expresado: “La palabra como formación fonética tiende hacia la música y como portadora de símbolos e imágenes hacia la pintura”. Esto es muy interesante para el cómic en general.

Estos estudios puestos en relación con (René Wellek y Austin Warren, 1979), en *Teoría Literaria*, unos años después, venían a decir sobre la “La literatura y las demás artes”, que: “Las artes varias –Las artes plásticas, la literatura y la música tienen cada cual su evolución individual, con un ritmo distinto y su diferente estructura interna de elementos...” (Mención en el capítulo 1 de esta tesis).

Vienen a confirmar, lo que más tarde, Claudio Guillén, en su libro titulado *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, expresara en el capítulo titulado “Taxonomías”, *Pintura, música, literatura* (Guillén, 2005).

Queda mucho por hacer en el ámbito del cómic, mis aportaciones al medio en este estudio, quizá puedan servir para abrir horizontes nuevos en los estudios teóricos, todavía sus dispositivos metódicos son fragmentarios, la carencia de estudios de investigación que abarquen al cómic en su totalidad, esta investigación, quizá, puede ser una aportación que conduzca a reflexiones nuevas sobre el cómic.

CAPÍTULO I

EL CÓMIC, LITERATURA E IMAGEN

En la gran exposición que tuvo lugar en enero de 1997 en la Biblioteca Nacional de Madrid, titulada: *Tebeos: 100 años de cómic*, se inauguraba con esta introducción:

TBO designa, simultáneamente una industria y sus publicaciones, con el conjunto de artistas, técnicos y escritores que la hacen posible, además de un nuevo lenguaje, sus técnicas y sus variedades narrativas...

Este medio, a pesar de su corta edad, y pese a sus detractores, ha ido subiendo peldaños y se le han abierto las salas de Museos, Galerías, Bibliotecas y Universidades; asimismo, ha sido objeto de estudio desde diferentes disciplinas.¹ Entre los primeros

¹ “El desarrollo de las ciencias del lenguaje, se ha orientado en dos grandes direcciones. En primer lugar la que toma a la lengua y el habla como objeto de estudio y que podría agruparse bajo el epígrafe de Lingüística. Por otro, la ya señalada por los pioneros de la lingüística: el estudio de sistemas de signos que no sean el propio lenguaje. Es lo que se denomina Semiología si se recurre a la traducción Saussuriana, o Semiótica, si se parte de la postura de Peirce-Morris. (...).

trabajos que tienen como objeto aplicar estas nuevas líneas de análisis a este nuevo lenguaje, estarían los análisis de Capretini (1970), Gasca (1966), Lara (1968), Martín (1978), Gubern (1972), primer estudioso que ha tratado de hacer un análisis sistemático partiendo de premisas semiológicas. Y la aplicación de los trabajos de las más modernas aportaciones del análisis del relato o de la semántica estructural (Greimas, 1966) basándose en el análisis de la significación estructural, de un género, que comparte con otros un hecho fundamental: la narratividad. Claude Bremond (1968), Fresnault-Deruelle (1972), y las aportaciones en la revista *Communications*, principalmente en los números, 4 *Récherches sémiologiques*, (1964), 8 *L'Analyse structurale du récit* (1966), 15 *L'Analyse des images*, (1970) y 24 *La bande dessinée et son discours*, (1976).

Pero a finales de los setenta, otra nueva perspectiva, esta vez desde la pragmática se abordará la relación que se da entre el lector y la obra.

1. El cómic es creador, constituye un arte.

“La producción de imágenes de cualquier tipo –dice Arnheim- requiere el empleo de conceptos representacionales. Los conceptos representacionales suministran el equivalente, dentro de un medio determinado, de los conceptos visuales que se desea mostrar, y hallan su manifestación externa en la obra del lápiz, del pincel o del escoplo” (1998: 267). Comporta calidades y cualidades muy semejantes al empleo de la pluma para un escritor:

(...) los años 50-60 representan un auge importante en el estudio de los media y sus efectos, al mismo tiempo que una preocupación por un mayor conocimiento sobre las características intrínsecas de los nuevos lenguajes visuales, que empezaban a ser prepotentes a nivel internacional. Diversas disciplinas intentan solucionar tal tentativa y en concreto la crítica estética y cinematográfica, por medio de una mezcla metodológica que iba desde los análisis de contenido, la influencia del medio o el análisis formal y la fenomenología. En lo que hace referencia a la historieta esta tendencia está claramente plasmada en trabajos como los de André (1965) y las primeras aportaciones de Eco (1964-65) sobre Steve Canyon, Supermán y Charle Brown. Pero en esta época el existencialismo y la fenomenología, empiezan a dejar paso a una nueva corriente, que bautizada como *estructuralismo*, recoge las aportaciones interdisciplinarias de autores como Levy-Strauss, Foucault, Althusser y las aportaciones concretas de una serie de autores, que a partir de la hegemonía conceptual de R. Barthes (1961, 1963, 1964^a, 1964b), empiezan a plantear la posibilidad de leer las imágenes de los mass-media desde el punto de vista de una ciencia de los signos: la Semiología. Son los años en los que se establece la discusión sobre si el cine es un lenguaje o no, si posee una doble articulación o no, si se puede definir o no como un sistema de signos, con las aportaciones capitales de Bettetini (1968); Garroni (1968); Metz (1968); Mitra (1963-1965).- Antonio Remesar, “Comic y Ciencias Sociales”, en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, pp. 96-97.

(Profesor del Departamento de Teoría de la Imagen y del Entorno de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona).

Sabido es que una de las características definitorias de la historieta ² como medio artístico es esa conjunción de palabra e imagen en un todo narrativo indisoluble, extraña magia que los teóricos del medio se afanan inútilmente en desentrañar o deconstruir. Pero, contrariamente a lo que se suele admitir, la capacidad discursiva de la historieta no descansa sólo en el argumento, el guión, los textos o los diálogos, para los cuales el dibujo funcionaría como una ilustración amplificadora o de apoyo. Tampoco en aquello que podríamos denominar el “andamio narrativo”, esa zona oscura en la que reside la alquimia última del arte historietístico y en la que se interpenetran lo literario y lo visual en una simbiosis indisoluble: la secuenciación, la concatenación de viñetas, el tempo mediante el cual se administra la narración del modo más efectivo posible.

No, hay algo más que también habla y produce sentido en la historieta: el dibujo a secas, puro y autónomo. El dibujo considerado como ese gesto por el que una

² (Nota: incursión personal) La terminología con la que se nombra a este medio expresivo, es un tanto ambigua. Antonio Martín, uno de los primeros historiadores del medio, en su libro *Historia del comic español: 1875-1939*, publicada en 1978, hace esta distinción: “El término anglosajón comic tiene el mismo valor que el castellano historieta, siendo esta la forma popular utilizada en España y gran parte de América del Sur a partir del último tercio del siglo XX. Así, por ejemplo, los trabajos de Wilhelm Busch publicados en Barcelona en 1881 reciben el nombre de *historietas ilustradas*; mucho de los comics de Mecachis que publica *La Caricatura* a partir de 1884 se califican como *historias mudas*; los trabajos de distintos autores publicados por *La Gran Vía* en 1893 reciben los nombres de *historieta* e *historieta muda*; los publicados en *Nuevo Mundo* en 1903 se llaman *historietas*; *Blanco y Negro* utiliza en 1908 los términos *historieta* e *historieta muda*, etc. Es de esta manera, por su uso común, a través de pequeñas variantes, como el término historieta acaba por imponerse en el ámbito cultural castellano-parlante”.- Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., p. 31. : il., bl. y n. Para Antonio Lara (uno de los pioneros españoles en el estudio del cómic desde una perspectiva científica), nos aclara: “En primer lugar, hay que destacar que los tebeos, como todo producto de extracción popular, arrastran tras sí una larga retahíla de palabras y términos quizá expresivos y eficaces, pero de muy difícil utilización y aprovechamiento. (Lo mismo le ocurre al cine, a la pintura, al teatro y al periodismo, en general por no citar sino unos cuantos campos donde la terminología es poco precisa). (...) En realidad el problema de la denominación afecta por igual a todos los elementos más o menos relacionados con la comunicación de masas e inscritos en la cultura popular. Por eso no se puede resolver fácilmente, en dos palabras: su solución requiere un esfuerzo conjunto y las aportaciones de muchos expertos, que sean capaces de establecer una terminología de trabajo que recoja la herencia viva del habla popular y, al mismo tiempo, las exigencias de precisión, claridad y falta de equívocos, que necesita el lenguaje científico”.-*El apasionante mundo del tebeo*, Madrid, (introducción de Maurici Serrahima), Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A., 1968, : il., bl. y n. (Colección Los Suplementos). Para una explicación más completa sobre este asunto, véase las páginas 11 a 13, Rodríguez Diéguez (es uno de los investigadores del medio en su aplicación a la enseñanza, en su libro *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*, (1988), “Entrevista a Antonio Lara”. Antonio Lara responde a la pregunta: ¿Cómic, historieta, tebeo, fumetto...? ¿Cuál de estos términos y por qué?: “Después de maduras reflexiones sobre este particular, el término que menos me molesta de todos es historieta. Durante algún tiempo me resistí a emplearlo porque su utilización, de algún modo, conlleva una cierta depreciación del medio, un cierto matiz despectivo –no en Latinoamérica-, algo así como “historia pequeña” o “historia enclenque”. Cómic o fumetto tiene sentido en sus respectivos países. Narraciones gráficas, relato gráfico o historia en imágenes pueden tener sentido para designar a la historieta. Éste es término para mí más adecuado. Cómic desde luego no. Ya no dice nada ni siquiera en inglés. Lo que pasa es que ha sido un “terminacho” que se ha ido metiendo y se utiliza a falta de uno mejor...”.- México, Ediciones G. Gili, S. A., C. V., p. 9 : il. col. Antonio Lara en *El apasionante mundo del tebeo* va a utilizar el término tebeo. La palabra “tebeo” surgió de la asociación del nombre de esta revista *TBO* con toda publicación que se asemejara a ella; este término fue incluido en el Diccionario de la Real Academia Española: (De *TBO*, nombre de una revista infantil española fundada en 1917); véase también la obra citada de Antonio Martín sobre esta revista.

Rodríguez Diéguez está muy acertado cuando exclama: “Esta variopinta dispersión inicial en lo relativo al nombre que recibe aquello de lo que pretendemos hablar pone de manifiesto la ambigüedad global del tema a la hora de acercarse a él”. *Obr. cit.*, p. 17. Nosotros nos inclinamos por la acepción indistintamente de historieta o cómic, por ser términos más utilizados a la hora de nombrar este nuevo lenguaje; porque, recordando las palabras de Antonio Martín: ... “por su uso común, a través de pequeñas variantes, como el término historieta acaba por imponerse en el ámbito cultural castellano-parlante”.

herramienta vertical, conducida por la intención humana, rasga una superficie horizontal, y que da como resultado el trazo. Entendido así como el conjunto de líneas y manchas encerradas en la viñeta, independientemente de la acción que estén representando y de elementos de organización formal, tales como la composición o el encuadre, el dibujo contiene en sí mismo un discurso autónomo y no subordinado al discurso narrativo del guión al que sirve.

Por decirlo ya de una vez sin ambages: el dibujo es también, en sí mismo y por sí mismo, pensamiento, y por tanto, discurso, texto, narración. (...)

Esta reivindicación del dibujo que hace el dibujante Max en el prólogo del álbum *Las mil y una noches*, (2002), Edicions de Ponent, de Laura Pérez Verneti-Blina, una artista, que viene ocupando desde hace bastante tiempo un lugar privilegiado dentro de la historieta más renovadora y experimental realizada en Europa, y del prestigioso guionista Joseph Marie Lo Duca, (que colaborará con Laura con asiduidad como en el exitoso álbum *El toro blanco*, (1989), reconocido por la crítica como un álbum innovador dentro de la nueva narrativa española, es testimonio del buen hacer conjunto entre dibujante y guionista, con el que Laura consiguió el reconocimiento internacional en este medio artístico, y en el que se da una perfecta simbiosis entre dibujo y texto, produciendo un álbum de gran maestría artística tanto en lo referente a su magistral ejercicio del dibujo que sobresale por su calidad gráfica y estética como a la excelente novela-guión de Lo Duca). Este texto, como dije, tan luminoso de Max, define la historieta como un medio artístico en el que se da una integración entre lo literario y lo visual en una “simbiosis indisoluble”. Desde que la historieta, *comic*, *bande dessinée*, *fumetti*, etcétera, ha sido objeto de estudio se han dado muchas definiciones del medio sin que ninguna se ajustara, a nuestro juicio, a las necesidades de todos, como veremos más adelante, cuando a nuestro modo de ver la función esencial del medio para el que ha sido creado es para narrar una historia con imágenes y texto, mediante dos lenguajes que tienen distinta naturaleza; de la integración de estos dos lenguajes surgirá un nuevo lenguaje, un nuevo arte totalmente original, muy próximo a la pintura y más a la literatura pero con unas características que le son específicas al medio: es el particular uso que este nuevo lenguaje hace de la imagen del cómic. Pues, dice Laura: “la relación entre imagen y texto, entre dibujante y guionista, no debe ser, por otro lado, una obediencia a ciegas, de seguir al pie de la letra las pautas que marca el guión, si no reinterpretarlas, discutirlos, distorsionarlos e inventarlos” (Conferencia 2003, “Texto-Imagen”), a la que haré referencia, según veremos.

La historieta posee características intrínsecas y siempre tendrá elementos específicos y privativos del cómic. Maurici Serrahima que prologa la obra *El apasionante mundo del tebeo* de Antonio Lara, reseña este fragmento:

De un modo especial, me parece interesante el capítulo que titula Lectura-visión, en el cual plantea –aunque con una moderación en los términos que los pone al alcance del lector normal- la grave cuestión de los medios de expresión, de lo que solemos denominar el lenguaje de las artes. El examen que hace de la concurrencia, en el tebeo, del “lenguaje literario”-que dice las palabras- y del lenguaje icónico”-que muestra las imágenes- alcanza una lucidez excepcional. Porque, como él dice, “lo que caracteriza al tebeo y lo distingue de otras artes es la especial naturaleza de la integración de los dos lenguajes, a través de diálogos, bloques y texto explicativo inserto en la misma imagen”.

Este recorrido, visual y mental a la vez, que es la imagen del cómic, permite una lectura más rica, permite al lector detenerse en la lectura, además de la posibilidad de volver atrás, frente a la lectura longitudinal del cine que impone al espectador su ritmo, su cadencia. La definición de cómic que Laura formuló en una entrevista concedida a un periodista (Roger Omar, 2001) contiene importantes implicaciones para futuros estudios de este medio expresivo: “El trabajo de personas que necesitan narrar con imágenes y con texto. Su papel no sólo está próximo al pintor sino al literato. Es una mezcla entre pintor y escritor”.

2. DE LA SEMIOLOGÍA A LA INTEGRACIÓN EN UNA HISTORIA DE LAS ARTES

2.1. De una aproximación semiológica a una aproximación estética

Se han llevado a cabo muchos estudios en los que se ha intentado ver las conexiones con las otras artes, su historia, sociología y psicología. Pero será Román Gubern, en su libro *El lenguaje de los comics*,³ quien plantee el primer estudio de un análisis sistemático del cómic partiendo de postulados semiológicos, perfilando las analogías y diferenciaciones que asientan la originalidad de los cómics en relación con la literatura, el cine y la tradición de las artes iconográficas, contribuyendo, así, a que este medio

³ Román Gubern, *El lenguaje de los comics*, (prólogo de Luis Gasca), Barcelona, Ediciones Península, 1972, : il., bl. y n.

expresivo, capacitado para contar historias, sea considerado como uno de los medios iconográficos más originales, (el crítico italiano Luigi Chiarini, dejó expresado que el mundo académico asimila muy lentamente los aspectos más vivos de la cultura y a no considerar plenamente su alcance) y que se haya convertido en uno de los más relevantes fenómenos de comunicación social contemporáneos dentro de la cultura de la imagen.

3. CÓMIC COMO ARTE

El cómic es un medio de expresión gráfica esencialmente narrativo que ofrece infinitas formas de realización y en el que todavía no se han explorado todas sus posibilidades plásticas y narrativas. La relación entre el cómic y la literatura se establece, sobre la base de su capacidad para el relato: La imagen del cómic asociada a un factor espacio-temporal encierra infinitas propuestas que pueden descubrir una imaginación visual muy rica. El tratamiento del tiempo narrativo (elemento esencial de este tipo de narraciones) y del espacio en la narración tebeística difiere al de otros medios artísticos como el teatro, la novela o el cine. El carácter elíptico de la narración en el cómic permite condensar la anécdota original mediante la selección de instantes significativos, en el que el autor realiza una elección consciente del tiempo más significativo en la viñeta o marco, es decir, la selección de instantes significativos en la viñeta como una sucesión de tiempos de la trama. El tiempo narrativo de la historieta está contenido en el guión, el dibujante durante el proceso de narrar y dibujar la historia hace una elección consciente de tiempos según la acción o el concepto a representar. Así, también estas características intrínsecas le vienen de la utilización de los recursos gráficos que le son específicos: mediante el uso de la línea o el medio gráfico. Por eso es imprescindible argumentar sobre el dibujo y la línea, porque en Laura este aspecto es importantísimo. “No hay que olvidar que la línea es la base del dibujo, y, por ello, en gran número de imágenes llega a constituirse en el elemento dominante”, dice Justo Villafañe en su libro *Introducción a la teoría de la imagen*. La línea es uno de los “elementos morfológicos de la imagen”, que son de naturaleza espacial.⁴ Los elementos morfológicos de la representación es uno de los tres tipos en que agrupa los elementos de la imagen según el repertorio que propone Villafañe para formalizar los elementos de la imagen y que

⁴ Justo Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámides, S. A., 1992, (1985).

constituyen su alfabeto visual. Reproduzco, no obstante, lo que Villafañe nos ofrece en la parte tercera “La representación”, capítulo 5:

Los elementos morfológicos de la representación son aquellos que poseen una naturaleza espacial. Constituyen la estructura en la que se basa el espacio plástico, el cual supone una modelización del espacio de la realidad. Aunque lo más pertinente en ellos sean sus características formales y la posibilidad que tienen de producir diferentes relaciones plásticas en función de su utilización, son, entre todos los elementos de la representación, los únicos que poseen una presencia material y tangible en la imagen.

En este mismo capítulo, “Los elementos morfológicos de la imagen” partiendo del punto como “el elemento icónico más simple”, hace la siguiente observación sobre la línea:

Es un elemento visual de primer orden. Sus usos en la comunicación visual son infinitos, como lo demuestran los paisajes urbanos que constantemente se encuentran definidos y limitados por estructuras lineales; o las grafías, compuestas casi exclusivamente por líneas; o los planos, esquemas, patrones de moda, lo mismo que multitud de diseños. (...)

Berger (1976 a, 231), en su libro *El conocimiento de la pintura. El arte de verla*, -cito por Villafañe- hace notar también los innumerables fines a los que la línea se presta como elemento plástico, pero, sin embargo, hace una observación muy acertada:

... en tanto que (la línea) sirve a esos fines, queda fuera del dominio del arte, en el cual no entra en realidad, más que a partir del momento en que, sea cualquiera el fin que sirva, tiene en cuenta su misma naturaleza, su cualidad gráfica.

Es en el caso en el cómic (pensar en la “ligne claire” o en Laura, la línea es un elemento gráfico, su cualidad gráfica, icónico o plástico).

Recalquemos esta expresión de Villafañe “la línea es la base del dibujo” y la de Berger “tiene en cuenta su misma naturaleza, su cualidad gráfica” para recapitular que -aunque el cómic acude a situaciones narrativas convencionales- este uso del dibujo le permite privilegiadas recreaciones iconográficas, mediante el uso de las técnicas narrativas de que dispone este medio: desde las escenografías más insólitas e imaginativas (plasmar la realidad de manera insólita, que no es posible conseguir en el cine: puntos de vista, distorsión de la realidad, metáforas visuales) hasta la distorsión grotesca propia del lenguaje de la caricatura, así como ciertas convenciones simbólicas usuales en el lenguaje de los cómics, conseguidos gracias a la libertad creadora que permite el grafismo del cómic, donde la subjetividad del autor ofrece infinidad de caminos para la

experimentación que ponen a prueba el valor de la imagería creadora del dibujante.⁵ En este sentido Arnheim lo ilustra muy bien con esta cita que tomo de su libro *Arte y percepción visual*: “Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención”.

Precisar que la actitud de Laura es aún más innovadora y eso desde sus comienzos, a principios de los años ochenta. A el hecho de que la línea en el cómic tiene una función de representación le añade otra función: función artística. Y superando esto “dibujar es filosofar”:

Porque el dibujo “no es sólo representación, dice Laura, es concepto, es idea, es discusión, es intimismo, es objetividad-subjetividad. Es filosofía. Igual que la filosofía aporta al conocimiento nuevas formas de pensar, el dibujo aporta nuevas formas de ver. Como ver, para mí, es descubrir y descubrir es pensar, ver es pensar y por lo tanto dibujar es filosofar”.

Estas apreciaciones de la autora vienen apoyadas por las palabras de Arnheim, cuando en su libro *El pensamiento visual*, (267) dice: “El acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamiento. Por tanto, las artes visuales constituyen el terreno familiar del pensamiento visual”.

En definitiva, existe en el cómic la posibilidad de escenificar un sinfín de situaciones que únicamente tiene cabida y sobre todo encuentran realce y mérito por medio del uso de la imagen: porque la imagen, su naturaleza icónica, cito por Villafañe, (...) “puede producir también una cualificación del sentido que ella misma vehicula, pudiendo alterar la propia semántica de dicha imagen mediante determinados recursos exclusivamente icónicos (angulaciones de cámara, tamaño del cuadro, formato, proporciones, etc.)”. Siguiendo el planteamiento de Villafañe, el cual, en este libro, intenta producir unos primeros elementos teóricos a través del desarrollo del pensamiento de Rudolf Arnheim y la identificación de los pertinentes elementos morfológicos (como la línea base del dibujo, de interés en mi estudio) capaces de constituirse en específicas categorías icónicas. Veamos lo que nos ilustra Arnheim (1980: 42) sobre la representación en *La abstracción perceptual en el arte*, teniendo en cuenta la observación pertinente que hace Villafañe a Arnheim, cuando dice (Villafañe:

⁵ Véase un estudio muy pertinente de André Helbo et al., *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, especialmente para la representación espacial en el cómic, véase también el artículo de Pierre Fresnault-Deruelle, “El espacio interpersonal en los comics”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., Colección Comunicación Visual, 1978, pp. 137-157, : il., bl. y n.

94) “haciendo más hincapié en el sentido de la definición y en los términos en los que ésta se expresa, que en el contenido literal de la misma:

La representación consiste en “ver” dentro de la configuración estimular un esquema que refleje su estructura (...) y luego inventar un equivalente pictórico para ese esquema.

Se desprende que la representación es el resultado de la interacción de dos esquemas, uno perceptivo y otro de representación; el primero es un equivalente de la realidad (“preicónico”), el segundo es una réplica plástica del percepto. La representación es un equivalente plástico del percepto o, lo que es lo mismo, de la estructura del estímulo. (Más adelante me detendré en estos procesos al hablar de Panofsky, *Estudios sobre iconología*).

En una conferencia pronunciada por Laura con el título *Relación amor-odio entre texto e imagen*, incurso en el programa *Texto/Imagen*, en el Aula magna de la Facultad de Letras de la Universidad de Castilla-La Mancha, el 2 de diciembre de 2003, Laura expuso:

Hay guionistas casi imposibles de dibujar porque realmente “no ven nada”, y otros que aportan una imaginación visual muy rica. He descubierto, sin embargo, que escritores que se consideraban muy poco visuales, o casi nada visuales, como James Joyce, aportan esporádicos y sorprendentes giros de cámara, y saltos asombrosos en el *raccord*⁶ realmente muy originales visualmente.

Y en cuyo último párrafo hizo las siguientes observaciones acerca de la imagen y la palabra:

Una buena frase, un buen diálogo, una buena palabra, puede valer 100.000 imágenes y viceversa, pues las resonancias imaginativas gráficas de una buena palabra son infinitas.

El grafismo del cómic permite narrar y sugerir infinidad de circunstancias, estados, movimientos insospechados, gracias a la inmensa libertad gráfica con que cuentan los

⁶ Del francés *raccorder*: enlazar, empalmar. El *raccord* es una de las convenciones que entran dentro de las técnicas narrativas de que se sirve este original lenguaje, se utiliza en el montaje de las viñetas para dar la idea de continuidad y acelerar la acción entre dos viñetas consecutivas; en el cine esta continuidad espacial se consigue con el movimiento panorámico de la cámara. El dibujante posee todo un repertorio de técnicas narrativas que le permiten crear y ensayar técnicas gracias a la libertad gráfica del medio. Para todo cuanto se refiere a el estudio de estos repertorios de convenciones y articulaciones que utiliza el dibujante de cómic, véase el estudio de Luis Gasca y Román Gubern, *El discurso del cómic*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1988, : il., bl. y n., (Signo e Imagen). Asimismo, el estudio de Claude Bremond, « Pour un gestuaire des bandes dessinées », revista *Langages. Pratiques et langages gestuels*, A. J. Greimas, juin 10, 1968, Paris, Didier/Larousse, pp. 94-100.

dibujantes de cómic que permite distorsionar la realidad representada manipulada a través de la imagen. Luis Gasca hace una descripción majestuosa al respecto, en su libro, ya clásico, *Tebeo y cultura de masas*, en el primer capítulo:

Imagen que en una sola viñeta narra un estado de ánimo, un ambiente, un diálogo y sugiere, además, todo un pequeño universo desconocido y fascinante, en cada pequeño detalle del dibujo. Casi no se precisan leer los textos escuetos que completan la ilustración. Casi se presienten, ¿para qué leer lo que los ojos ya han captado con facilidad? Parece como si el cine se detuviese un momento, para ofrecer en la viñeta un más reposado degustar de la narración. Aunque el quietismo del tebeo es relativo, ya que su riqueza expresiva, su fabulosa dinamicidad, el actual montaje de sus páginas, hacen de este medio de expresión gráfica, uno de los más ágiles que puede encontrar el hombre actual.⁷

La imagen, como ilustra Villafañe: “posee una capacidad estructural de representación y ofrece, asimismo, opciones muy diversas para restablecer o no el orden visual de la realidad; la elección sólo depende del creador de la imagen”. Así pues, “el carácter normativo o transgresor de una composición depende de las estructuras de representación de la imagen, -concluye Villafañe- porque son éstas las que asumen o rechazan el orden de la realidad”. Como expresa Laura:

La noción de *raccord*, -dice Laura- por ejemplo, en una historieta es un concepto que yo trasgredo continuamente, pues el *raccord* supone establecer unas formas y normas al principio de la narración que deben mantenerse a lo largo de toda la historia hasta que esta finalice, mientras que yo planteo que el *raccord* es básicamente coercitivo, que puede reducirse a un mínimo para no romper el hilo narrativo, y que durante el proceso de narrar y dibujar la historia, aparecen nuevas ideas, nuevas opiniones e impresiones que replantean de forma muy creativa el esqueleto fijo del *raccord*.⁸

El dibujo entendido como “discurso”, “texto”, “narración”, que decía Max, ahí radica su originalidad –en los hallazgos y la intuición del dibujante-, aunque comparta con las otras artes que le son próximas ciertas convenciones y técnicas narrativas, también el lenguaje de los cómics acuña hallazgos y fórmulas profundamente originales que revelan el ingenio de los dibujantes y denotan que el cómic es un arte que tiene sus propios medios de expresión.⁹ Étienne Souriau,¹⁰ partiendo del método de la estética

⁷ Luis Gasca, *Tebeo y cultura de masas*, (prólogo del Dr. Juan J. López Ibor), Madrid, Editorial Prensa Española, 1966, pp. 13-14, : il., bl. y n.

⁸ Laura Pérez Verneti-Blina, Conferencia, *obr. cit.*

⁹ Will Eisner, en los días previos a la organización de unos cursos sobre el cómic, anotó: “Al organizar el programa de estudios para ese curso caí en la cuenta de que durante la mayor parte de mi vida profesional había estado bregando con una labor artística que exigía más habilidades e inteligencia de lo que sospechábamos mis contemporáneos y yo mismo. Tradicionalmente, la mayoría de los profesionales con los que he trabajado y hablado producían su arte de modo visceral. Son pocos los que tuvieron tiempo o humor para hacer un diagnóstico del medio artístico del que se servían (...)”

comparada en su libro *La correspondencia de las artes*, analiza las correspondencias y las diferencias que entre ellas existen, “es preciso, dice Souriau, captar exactamente, de cuanto divide entre sí a las distintas artes, y de cuanto las une, no obstante, sus diferencias. Captar las correspondencias capitales, las consideraciones cuyos principios son idénticos en las técnicas más diversas”, “el artista puro –continúa Souriau- puede argüir su derecho a aprovecharse de lo que le parece adecuado, y afirmar que, al despojar el tema que se ha apropiado de cuanto convencionalmente lo envolvía, lo considera únicamente desde el ángulo del arte, y se lo apropia en su pureza plástica, para en seguida liberarse y dedicarse a la presentación de una obra distinta”. Y así, dice, “darles a las artes lo que las hace distintas entre sí y al arte lo permanente. Lo permanente: no un factor burdamente invariable, sino el acto, la ley de las correspondencias”. Y resulta pertinente añadir, “si se quiere dar con la verdadera analogía entre las imitaciones de una literatura a otra, sería menester fijarse mejor en lo que un arte le puede pedir a otro”.

La conclusión es bien clara:

Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos.

La diversidad de los materiales es importante, y harto notoria en el arte –continúa Souriau- no hay una materia que le sea privativa y le caracterice a cada género importante de arte. Las divisiones tradicionales “de las llamadas bellas artes, el de las artes llamadas plásticas, y el de las demás artes (con frecuencia llamadas fonéticas), (a este respecto, la incursión es mía, Ulrich Weisstein en su libro *Introducción a la literatura comparada*, (1968), hace esta distinción, “la palabra suele tender como formación fonética hacia la música y como portadora de imágenes y símbolos hacia la pintura”).¹¹ A veces, se dice también: artes del espacio y artes del tiempo. Pero si hacemos un análisis más detenido, vemos, que todas las artes participan del arte del tiempo, inclusive en las artes plásticas”.¹²

Cuando empecé a desmontar los complejos ingredientes, a consignar los elementos hasta entonces calificados de “instintivos” y a tratar de examinar los parámetros de esta forma artística, me encontré implicado en un “arte de comunicación” más que en una sencilla aplicación del arte”.-*El cómic y el arte secuencial*, Barcelona, Norma Editorial, 1994, pp. 5-6, : il., bl. y n.

¹⁰ Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 21-102.

¹¹ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, 1968; trad. esp., 1975.

¹² Léase el precioso libro de Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, del que extraigo este fragmento: *Col tempo*: « Au contraire les paroles attribuées aux personnages appartiennent à leur propre temps qu’il

El lenguaje del cómic tiene su propia sintaxis, y su propia estilística y preceptiva, privativa de ese nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto. Todo esto parece confirmar como aclaran René Wellek y Austin Warren, en su *Teoría Literaria*, en el capítulo titulado “La literatura y las demás artes”, lo siguiente:

Las diversas artes –artes plásticas, literatura y música- tienen cada una su evolución particular, con un ritmo distinto y una distinta estructura interna de elementos. Es indudable que guardan relación mutua constante, pero estas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes; han de entenderse más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado. No es simple cuestión de “espíritu de la época” que determine y cale todas y cada una de las artes. Hemos de entender la suma total de las actividades culturales del hombre como todo un sistema de series que evolucionan por sí mismas, cada una con su conjunto de normas propias, que no son forzosamente idénticas a las de la serie vecina. La tarea de los historiadores del arte (en su más amplio sentido, comprendidos los historiadores de la literatura y de la música) es desarrollar un conjunto descriptivo de términos para cada arte, basado en las características específicas de cada arte.¹³

Partiendo desde postulados de la semiótica Lorenzo Vilches, en su libro *La lectura de la imagen*,¹⁴ estudia la imagen como una función semiótica que se manifiesta en forma de textualidad dentro de un contexto comunicativo, y en el que la imagen del cómic tiene cabida. En el capítulo titulado “La imagen es un texto”, explica Vilches: “Otro factor poco señalado o desconocido es la necesidad de actualizar el concepto de coherencia en los cómics y las fotonovelas. Es probable que la popularidad del concepto de *anclaje verbal* de Barthes¹⁵ (según el cual es el texto escrito quien ejerce un rol desambiguador o interpretante, fijando el *sentido* en relación con la imagen) haya contribuido a olvidar que es la misma organización secuencial de la imagen la que construye su propia coherencia semántica independientemente de si existe o no un código escrito que le acompañe; basta la imagen”. Similar tesis es defendida por

va falloir inscrire dans l'image : elles devront « sortir » de leurs bouches. On connaît bien les solutions adoptées par les auteurs de bandes dessinées pour qui c'est un problème fondamental, mais regardons aussi les peintres d'autrefois ».-Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1969, p. 127, : il., bl. y n.

¹³ René Wellek y Austin Warren, “La literatura y las demás artes”, en *Teoría Literaria*, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1979, p. 161.

¹⁴ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1986, pp. 71-72.

¹⁵ « Quelles sont les fonctions du message linguistique par rapport au message iconique (double)? Il semble qu'il y en ait deux : d'*ancrage* et de *relais*.

Comme on le verra mieux à l'instant, toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une « chaîne flottante » de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres. (...) La fonction dénomminative correspond bien à un *ancrage* de tous les sens possibles (dénotés) de l'objet, par le recours à une nomenclature ».-Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, en *Communications*, núm. 4, Paris, Seuil, 1964, pp. 40-51, (trad. cast. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós Comunicación).

Antonio Altarriba, como veremos. Vilches concluye, “seguir afirmando lo anterior sería desconocer la función comunicativa de la diégesis en la imagen secuencial (diégesis, aspecto narrativo del discurso, la *historia* que se cuenta). La diégesis no es una mera descripción (...) sino que al englobar la descripción de estados y cualidades del objeto iconográfico lo convierte en objeto narrado, y ambos, descripción y narración, se hallan vinculados a la forma de presentación o discurso. En este sentido, la diégesis puede funcionar como reducción inmediata de los sentidos posibles que puede vehicular la polisemia de las imágenes”. Y añade: “negar esto equivale a pensar que cuando vemos una secuencia de imágenes no percibimos más que las formas internas del cuadro sin ninguna vinculación, por lo menos espacial, entre una y otra”.

La representación del espacio y del tiempo en la imagen es de orden narrativo, pues lo que se trata de representar es un espacio y un tiempo diegéticos: y el proceso para su representación consiste en transformar esa diégesis, o ese fragmento de diégesis, en imagen, en un espacio restringido, condensado en un instante de la trama, en la viñeta. Gombrich, en su artículo “Enfoques de la historia del arte”, explica: “Uno de los problemas al que se enfrenta el pintor que quiere representar un aspecto del mundo visual es naturalmente el de que las imágenes no se mueven. Debe tener el flujo de información en la que suele apoyarse, y esto no es un hecho trivial. (...), este hecho explica la observación de que la imitación de la naturaleza en el arte es una habilidad, codificada en la tradición, que debe aprenderse”.¹⁶ Efectivamente, está determinada por convenciones y códigos, por los símbolos que rigen en una sociedad para que adquiera sentido.

3.1. “GRAPHIC NOVEL” (NOVELA GRÁFICA)

Es evidente que el esfuerzo de un par de generaciones ha hecho avanzar notablemente la historia del arte del cómic. La dinámica en la que se integra la obra de Laura no surge de la nada, reseñaremos épocas en que la historieta se la consideraba como un medio de expresión artístico. “Existe, dice Antonio Lara, una línea evolutiva, un progreso cierto, y muy claro, en el arte del cómic, frente al cómic de siempre impuesto por las empresas editoriales y distribuidoras en busca de una rentabilidad a ultranza”.¹⁷ Una mirada retrospectiva al pasado, nos muestra como la industria sometió a un desgaste progresivo

¹⁶ E. H. Gombrich, “Enfoques de la historia del arte”, en *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX. Acerca del saber y del arte*, Madrid, Editorial Debate, 2002, p. 65, : il., bl. y n.

¹⁷ Antonio Lara, *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, Ayuntamiento de Zaragoza, n.º 3 1983, p. 54.

a varias generaciones de autores que debían responder a unas demandas masivas, por lo que la etapa de la innovación que se había producido en los años treinta, en los que la historieta española experimentó una evolución decisiva gracias a un conjunto de autores, dibujantes y guionistas, este proceso de transformación se va a ver frenado por las circunstancias de políticas editoriales; para comprender este proceso es necesario acudir a un estudio específico y pionero de la historia de nuestra historieta española (Antonio Martín, 1978: 153) *La historia del comic español*: “es en el contexto de estos años treinta, dinámicos, esperanzadores, renovadores, donde hay que situar el momento máximo de la evolución del comic español durante el período estudiado en este libro, pero señalando que son también años contradictorios, en los que los sectores más conservadores del sistema se aferran al pasado por temor a que la dinámica popular afecten a las estructuras económicas de las que ellos son beneficiarios”; fueron estas causas, explicadas antes, las que condujeron a paralizar esta innovación llegados los años cuarenta y cincuenta (industria pero también hay que hablar de innovación), en los que los tebeos de humor y cómic de aventuras sufrieron las consecuencias de esta explotación. Estos autores exploraban sus recursos de este nuevo lenguaje, a sabiendas que sus trabajos iban destinados a interesar a un público infantil afectando sobremanera a los dibujantes realistas. Asimismo, otro gran número de dibujantes que publicaban en las revistas de humor, son el testimonio magistral de hallazgos narrativos, en los años setenta, Cifré, Vázquez, Peñarroya, Ibáñez...

3.1.1. CONCEPTO DE “GRAPHIC NOVEL” ASOCIADO A CÓMIC ADULTO

La mayor parte de los dibujantes realistas tienen que trabajar para el extranjero, aún así surge un grupo de dibujantes, en los que sus trabajos van a ir orientados hacia un contenido más adulto, ofreciendo nuevas propuestas que conllevan unas fórmulas narrativas más innovadoras; algunos de ellos serán claves en la transición española. Nombres como Carlos Giménez, Adolfo Usero, Enric Sió, Esteban Maroto, Josep María Beá, Paracuellos, y Barrio de Giménez...

Al igual que los dibujantes realistas, el humor va adquiriendo otros planteamientos en sus contenidos inclinándose también de dotar al humor de un contenido más adulto, recurriendo a la historieta para analizar la realidad del momento, revistas como *El Papus*, *El Jueves*, (revistas satíricas en las que el mensaje se impone sobre lo formal sin dejar de ser expresivos, constituyendo un innegable documento sociológico) Ventura y

Nieto, Oscar, Ivá, los hermanos Bigart... La revista *El Víbora*, acogía también entre sus páginas la línea estilizada como la de Laura o Calpurnio que se alejaban de la línea “chungu” o “feísta” que promulgaba la revista, hasta principios de los noventa, referente de la actividad historietística más influyente de toda una generación del cómic adulto español, la “época” *El Víbora* en la que alcanzó un cierto prestigio internacional, y por ser la revista en la que Laura se da a conocer como autora de cómic, publicando con cierta regularidad desde 1981 a 1991, una etapa relevante para analizar la evolución de su trayectoria artística (apartado *El Víbora 1981-1991*. Capítulo 2).

En España, a finales de los setenta y principios de los ochenta (para ir situando a Laura dentro de la línea evolutiva del arte del cómic), al mismo tiempo que se desmorona el sistema industrial de la historieta levantado en los años cuarenta y cincuenta, se ponen en marcha fórmulas alternativas tanto en los contenidos narrativos y en los tratamientos estéticos como en las estructuras editoriales. Durante este período la historieta española va ir definiéndose a través de estas nuevas iniciativas y mediante un cambio en su percepción social y cultural.

3.1.2. LA NUEVA HISTORIETA ESPAÑOLA. LA VÍA EXPERIMENTAL DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

Mientras tanto se va gestando otras fórmulas narrativas que se van a proclamar rupturistas frente a la tradición, hacia el final de la dictadura, y que los estudiosos del momento denominarán con el término de *nueva historieta española*. La renovación hacia el gran arte, el cambio, que se produce en los años ochenta, según veremos, camina hacia otros derroteros muy alejados ya de la vía tradicional y que se diferencia por su riqueza y variedad de estilos abriendo nuevos caminos al medio. Sin embargo, algunos de los proyectos gráficos contemporáneos más interesantes dentro de este medio de la historieta, se han visto impedidos de su divulgación, teniendo que mantenerse al “margen”, bien por su carácter experimental, bien por una políticas editoriales inadecuadas que propugnan a ultranza un cómic puramente comercial y banal en miras exclusivamente de intereses económicos que rigen las directrices del mercado, en detrimento de este otro tipo de historieta, “que apunta un evidente espíritu de renovación y de búsqueda” expresa Max desde la revista *NSLM* ¹⁸, en la que

¹⁸ Revista *Nosotros somos los muertos*, n.º 2, mayo 1996, de un importante interés internacional, según veremos, una publicación independiente que dirigen Max y Pere Joan, Monograma ediciones, Palma de Mallorca, p. 1.

publicará Laura, alcanzando, muchos de ellos, un reconocimiento internacional, y siendo las pequeñas editoriales independientes las que asuman el riesgo para que el artista pueda ver publicada su obra con plena libertad creadora.

El arte de los cómics tiene muchas vertientes. Desentrañar sus valores intrínsecos, criterios estéticos que valoren la expresividad, creatividad gráfica, diseño, manejo de las técnicas escenificativas, y todo lo que dependen del registro de la imagen, será la única metodología válida para situar a este medio en el lugar que le corresponde.

El cómic es un género cuyos méritos podrán ser discutibles pero de una probada y aquí comprobada originalidad. Esta originalidad es la que exige una metodología apropiada que no ofrezca como esenciales o generales conclusiones coyunturales o parciales y que permita discutir pertinentemente sobre estos méritos. De lo contrario los dictámenes que se obtengan resultarán empobrecedores sobre todo teniendo en cuenta que la evolución de éste y de los demás medios expresivos, lleva consigo una utilización más matizada y en profundidad de sus recursos específicos que, se quiera o no, de una manera o de otra, en el cómic están en relación con la imagen.¹⁹

Un medio lleno de posibilidades que ofrece infinitas formas por medio del dibujo, a través de ese gesto, conducido por la mano humana, que decía Max, que da como resultado el trazo, entendido como el conjunto de líneas y manchas encerradas en la viñeta: “En la historieta no está todo dicho, hay que reivindicar también la agilidad para salirse de los círculos viciosos que han atrofiado las posibilidades de los tebeos”, dicen Max y Pere Joan, desde el número dos de la revista que dirigen *Nosotros somos los muertos*, “un tipo de publicación cada vez más creciente en Europa que intenta recuperar “la libertad creativa”, y “recoge –continúan diciendo- a gente heterogénea cuyo punto en común ha sido precisamente, y sin más historias, no decirse que camino tenían que tomar”. El surgimiento de autores de calidad y de muy distintos estilos, en los años ochenta, que han ido abriendo caminos nuevos a través de la experimentación con la planificación y la composición, intentando conseguir un ritmo narrativo nuevo con la imagen pero sin olvidarse de contar una historia, y cumplir la principal función para la que han sido creadas, que es su divulgación.

Con más criterio de análisis será analizada esta nueva narrativa que renovará la historieta española partiendo de la obra, de una de las autoras españolas con mayor personalidad del cómic español, Laura Pérez Verneti-Blina, una autora privilegiada en el campo de la investigación gráfica a través de la experimentación con el lenguaje y

¹⁹ Antonio Altarriba, “Características del relato en el cómic”, en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*. 1ª Jornadas culturales del cómic, del 13 al 17 de octubre, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, pp. 9-38, : il., bl. y n.

con los estilos en el tratamiento de sus historietas, que ponen de manifiesto la variedad de registros que domina la autora.

3.1.2.1. PROCESO: NUEVOS PLANTEAMIENTOS ENCAMINADOS AL DESARROLLO ARTÍSTICO DEL MEDIO PARA ADULTOS: años 60, autores “underground”, Robert Crumb: abre una vía experimental que le acercará al mundo intelectual. Hacia la legitimación cultural del medio.

Las primeras vanguardias. El nuevo arte. Exploración estética a principios del siglo XX. (1ª vanguardia 1903-1918). Corrientes vanguardistas años 60 París. 70 Milán. 80 España y Estados Unidos. Un cierto “cómic de autor”. Reivindicación del concepto de autoría. Una mirada retrospectiva a la primera vanguardia de los cómics.

La aparición de un cierto cómic de autor en los años sesenta, y las reflexiones críticas sobre el medio que se inician en los sesenta (Francia, tradición de estudios teóricos sobre el cómic hoy se inserta dentro de una tradición de estudios franceses más académica, en el plano teórico, donde la semiótica, el estructuralismo y el psicoanálisis han estado presentes en los textos sobre historieta); ya desde finales de los sesenta asistimos a una segunda vanguardia de los cómics que tuvo su nacimiento en Francia, y digo segunda porque ya mucho antes, paradójicamente dentro de una cultura de masas, el cómic había vivido ya su primera vanguardia como forma artística adelantándose a los movimientos artísticos más vanguardistas de principios del siglo XX: cubismo, dadaísmo, futurismo a la que me referiré más tarde; esta segunda vanguardia focalizada en París por un grupo de dibujantes que estaban renovando los contenidos y la expresión gráfica de este medio, estas nuevas corrientes vanguardistas llegarán a Italia focalizándose con más fuerza en Milán, en los años setenta, y extendiéndose hacia otros países, como España y Estados Unidos, en los ochenta.

Debemos matizar este fenómeno llamado un cierto “comic de autor”. “La caricatura como instrumento” (que tomo prestado de Barbieri), teniendo en cuenta las pertinentes matizaciones que hace Barbieri en su libro titulado *Los lenguajes del cómic* respecto a la denominación “cómic de autor”, arguye: “Hablar de cómic de autor, significa, en realidad, una buena dosis de mistificación: tiende a hacer pensar que los autores anteriores fueran inferiores o menos creativos; y esto es falso. Tiende a hacer pensar que en el “cómic de autor” exista alguna otra seña artística, y también eso es falso”. Lo que les hace distintos de sus predecesores es, “el rechazo general a aceptar que el cómic

deba estar dentro de los esquemas y en el interior de los espacios en los que siempre ha estado”.²⁰ Tenemos que hacer mención aquí, que a medida que esta forma de expresión se va definiendo dentro del nuevo medio, hablamos de la 1ª vanguardia 1903-1918 paradójicamente dentro de una cultura de masas, y se van imponiendo las limitaciones de espacio en las páginas dominicales, pasando a este nuevo contexto del que nos viene hablando Barbieri: “no es la primera vez que semejante rechazo toma cuerpo en la historia del cómic; pero es la primera vez que lo hace en toda una generación de historietistas y no solo en autores aislados”, concluye (Barbieri: 90). Lo que ha sucedido en las últimas décadas ha sido una toma de conciencia de estos autores, toda una generación, “una verdadera mirada crítica”. Como expresó Panofsky en *Iconología* acerca de la herencia clásica, podemos aplicarlo en este contexto y decir que “toda esta generación habían cambiado sus gustos y sus tendencias de producción. No podían quedarse sólo en una renovación de la herencia recibida, tenían que renovar luchar por una nueva forma de expresión estilística e iconográficamente diferente de la convencional, y sin embargo relacionada y deudora a ambas”. Del mismo modo, estos autores, quieren investigar las posibilidades expresivas del lenguaje del cómic, explotar al máximo el potencial de este nuevo lenguaje que todavía queda por explorar frente al cómic de siempre, tanto en los contenidos como en la experimentación formal.

Desde la comprensión de hoy, de los logros conseguidos de un cómic artístico contemporáneo, apreciamos que, entre los autores clásicos más admirados por los historietistas actuales, -entre sus aspiraciones e intenciones, parafraseando a Barbieri, es el rechazo a aceptar a que el cómic deba estar dentro de los esquemas y en el interior de los mismos espacios en los que ha estado siempre y a contar cosas que nunca ha contado, (aspiraciones artísticas de los novelistas gráficos actuales), están muchos autores de esta generación pero también se está volviendo la mirada a los dibujantes que crearon arte en cómic, dentro de la que he definido como la primera vanguardia del cómic, como Gustave Verbeck, Lyonel Feininger, Winsor McCay, George Herriman: las preocupaciones formales de un vanguardismo visual y poético en proyectos insólitos (forma artística, arte en el cómic) y a autores clásicos: Will Eisner, un gran inventor de soluciones gráficas, el uso del negro compacto que viene de Eisner; Chester Gould, despiadada vena grotesca en la configuración de los personajes, José Muñoz y Carlos Sampayo (autores muy comprometidos desde un punto de vista social y psicológico,

²⁰ Daniele Barbieri, *Los lenguajes del cómic*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1998, : il., bl. y n., col., (1991).

historietas muy dramáticas embebidas de un sarcasmo y una ironía sombría y devastadora; de Muñoz, Laura en la década de los ochenta, declara influencias en la forma de tratar el blanco y el negro: la renovación de la estética del blanco y negro (heredada de los americanos como Milton Caniff); o la gráfica de Guido Crepax; asimismo, Mattotti “el modo de representar las figuras” buscando la fuerza expresiva: la gran capacidad de expresar sentimientos y emociones, de la que Laura es muy representativa, mucho mayor que en las representaciones realistas. Dentro de esta diacronía, en este contexto de influencias artísticas de diferentes períodos de la historia del cómic, es necesario traer a colación haciendo un corte sincrónico en la historia dentro de la línea evolutiva de esta forma artística, y remontarnos al período de la infancia del cómic, casi al nacimiento de este nuevo medio de expresión para referirnos a esta 1ª vanguardia del cómic, de la que venimos hablando, que se desarrolla dentro de una cultura de masas:

El nuevo arte. Exploración estética a principios del siglo XX. 1º vanguardia del cómic (1903-1918). Forma artística dentro de una cultura de masas.

Podemos hablar de proyectos artísticos en este nuevo medio. Las preocupaciones formales de un vanguardismo visual y poético: Gustave Verbeck, Winsor McCay, Lyonel Feininger: entre el arte superior e inferior, entre las tradiciones gráficas europeas y las norteamericanas, logros estéticos con una expresión abstracta antes que los movimientos artísticos más vanguardistas del siglo XX, (cubismo, futurismo, dadaísmo) a los que hay que añadir a George Herriman.

Mientras que la historieta española estaba atrapada en una industria como he dejado expresado unas líneas más arriba, una mirada retrospectiva a un fenómeno histórico concretamente al arranque del hilo de esta naciente vanguardia que se da en la primera década del cómic, vemos, que, a finales de los años 20, cuando el lenguaje de los cómics está consolidado, y también su público, inmerso en una cultura de masas, ya desde Gustave Verbeck (1903), un artista excéntrico, y el genio por excelencia de la primera década del cómic Winsor McCay (1905) la importancia que le daba al formato: el formato como elemento escalar de la imagen, estructura de relación, en los cambios de escala, viñetas arquitectónicas representaban la ciudad de Nueva York, en las páginas dominicales de los periódicos. Las influencias del ilustrador Grandville (1803-1847) maestro del signo y del símbolo (precursor del surrealismo, en muchos de sus dibujos) inspiraron a McCay a crear gráficamente un dominio onírico, emparentándole con los

mejores ilustradores de la escuela inglesa (en Inglaterra, de vieja tradición del libro, al final del siglo pasado, los ilustradores de calidad son numerosos seguidores de los prerrafaelistas, de William Morris y de Beardsley). Las preocupaciones formales visualmente poéticas de Lyonel Feininger (1906) prestigioso pintor neoyorquino que viajó a Alemania y volvió a Estados Unidos (ilustrador, proyectos precubistas), logros estéticos con una expresión abstracta (influencias precubistas y expresionistas); George Herriman cuya tira lírica, *Krazy Kat*, ha inspirado a muchos dibujantes, estilo de *art déco* de principios de siglo, y que sigue causando admiración hoy, alabada por estudiosos de la categoría como Umberto Eco, y recuperada hoy por Chris Ware, figura de la novela gráfica contemporánea, quien declara, que se quedó influenciado al contemplar esta tira. Todos se adelantaron a los movimientos artísticos más vanguardistas de inicios del siglo XX. En este momento de futuro incierto dio lugar a las limitaciones a medida que esta forma de expresión se iba definiendo en un nuevo medio gozando de libertad creativa sin imposiciones en la industria periodística, plataforma en donde nacieron y se desarrollaron los cómics, en la vena popular y todavía caricaturescos y dirigidos a un público heterogéneo (emigrantes), una literatura popular americana, Mark Twain, Edgar Allan Poe, las anécdotas de Abraham Lincoln (Blanchard, 1969), terminada, esta primera vanguardia, cuando la creación de los *Syndicates* impusieron severas estandarizaciones en lo formal al nuevo arte (formato de las viñetas, dimensiones de las tiras, etcétera) y temáticas, con miras exclusivamente comerciales; si bien, por un lado supuso un progreso, por cuanto al desvincular el dibujo de cómics de las redacciones de cada periódico dio enorme difusión, pero a la vez fue en detrimento de la libertad creativa por el control ejercido sobre los autores y sobre sus creaciones, que tuvo como consecuencia la pérdida de libertad e independencia artística de la cual habían gozado e inmerso en una cultura de masas y limitado a un público infantil. Lo paradójico de aquella vanguardia residió, sin lugar a dudas, en que fue compatible con sus soportes de difusión social masiva, sin mitigar la gran difusión y su expresión creativa, es ya un fenómeno histórico e irrepetible, por lo que hay que valorarlo en este contexto. A mediados de los años sesenta con la aparición de un dibujante como Guido Crepax o Guy Peellaert, entre otros, como expresamos arriba, es cuando podemos empezar a hablar de una segunda vanguardia en los cómics recuperando ese hilo perdido de esta tradición vanguardista, si bien utilizando soportes editoriales orientados hacia públicos mucho más minoritarios y elitistas, un público adulto perteneciente a la nueva burguesía ilustrada europea. Paralelamente, la historieta

española nos ofrece épocas en que se la consideraba como un medio de expresión artística, inicios del siglo, años 10 y 20, desde Mecahis, Xaudaró (innovadores de lenguaje), a Robledano, K-Hito, Mihura (creadores de lenguaje, trabajaron en los Semanarios Humorísticos, cosmopolitas, junto a una literatura de vanguardia y dirigidos a un público heterogéneo), llegados los años 30, según expliqué más arriba, “dinámicos y esperanzadores” pero con sus contradicciones, en el que el cómic español experimentó una evolución, Jesús Blasco, años 40 y 50 a partir de estos años nuestros dibujantes conforman un movimiento de proyección más internacional, industria, sí, pero también innovación en el panorama cultural europeo. “Gran parte de su obra permanece sin recuperar desde el mercado exterior (Bélgica, Inglaterra) y la otra parte, cuando llegó a España, se publicó mutilada” (Cuadrado: 100). Desde la actualidad se están reeditando en España algunos de sus trabajos. Jesús Blasco pionero en defender sus derechos autorales (conquistado hoy con dificultad) y fue para los franceses: “Caballero de las Artes y de las Letras” (Cuadrado: 100).

(Alary (éd.), 2002: 122), cuando al inicio de su artículo “Balance y perspectivas: Memoria genérica de la historieta española” hace una mirada crítica sobre la historieta, expresa con claridad: “No se puede hablar de lo singular en historieta sin una conciencia aguda de la identidad del medio y un espíritu crítico frente a su historia”; y más adelante concluye, sobre la precaria situación en la que se encuentra la historieta española, atrapada en el mundo de la infancia y dentro de una cultura de masas:

La constitución de un público muy numeroso, popular y no solamente infantil – a pesar de los postulados de partida- representó la gran fuerza del sistema industrial en el que estuvo involucrada la historieta española a partir de los años 20 y 30. El *tebeo*, producto de consumo muy barato, generó un sistema en el que un editor lo controlaba todo. El dibujante y el guionista eran simples ejecutantes de una línea predominante. Estábamos muy lejos de la libertad expresiva de la cual habían gozado un K-Hito o un Mecachis en sus revistas. Se impuso una profesionalización empírica y anónima sin que los actores del sistema tomaran conciencia de formar un grupo laboral que, eventualmente, hubiera podido ser reivindicativo. La historieta española, con esta evolución y semejantes señas de identidad, ocupó una esfera social y cultural por su integración en la cultura de masas y en el mundo de la infancia.

Pese a estas señas de identidad, no obstante, los años setenta serán claves para el desarrollo de una gráfica de calidad en España, aunque desconocida por parte del lector

tradicional, el “exilio” a la fuerza o escogido, no impidió un reconocimiento internacional.

Planteamiento cultural (1969) de la historieta española: Un reconocimiento cultural del cómic en tanto “novenio arte”. La reivindicación del cómic para adultos. La revista “Bang!” (1968). Nacimiento del cómic adulto. El “exilio”. Reivindicación de la autoría. Cómic de autor en la historieta española: Carlos Giménez, Esteban Maroto, Enric Sió. Cómic adulto. Proyección internacional. Reconocimiento internacional.

Sin perder la línea evolutiva del arte del cómic que nos exponía Lara, que nos conduce en el interés de este estudio de investigación, a corroborar que la dinámica en la que se integra la obra de Laura no surge de la nada. Una nueva época se avecina para la historieta española en la que experimenta una evolución decisiva gracias a un conjunto de autores que alcanzarán un reconocimiento internacional en los años setenta. “Un nuevo espíritu” el proceso de rehabilitación empezará a aflorar en esta etapa, cuya principal característica va a ser la modernización de las revistas de la historieta española que va a conducir a una nueva estética con nuevos planteamientos encaminados al desarrollo artístico del medio para adultos. Proceso laborioso y lento en la consecución de la reivindicación de la autoría, que desembocará en el concepto de cómic de autor en la historieta española. Carlos Giménez, Esteban Maroto, Enric Sió, autores de proyección internacional y su reconocimiento como firmas relevantes.

Dicho período tendrá como culminación dos hitos especialmente reseñables, consolidados ya por los estudiosos de esta etapa, como Antonio Lara, Lladó o Antonio Altarriba, entre otros, una nueva época para la historieta española a través de una serie de autores en los que sus trabajos van a ir orientados hacia un contenido más adulto, ofreciendo nuevas propuestas que conllevan unas fórmulas narrativas más innovadoras, que alcanzarán proyección internacional y un reconocimiento internacional; algunos de ellos serán claves en la transición española. Toutain (cómic para adultos), aportó una modernización estética a través de los nombres de Carlos Giménez y Esteban Maroto. Desde entonces se pudo empezar a hablar de cómic de autor en nuestra historieta. Conseguido y corroborado con Enric Sió, primer autor en reconocer la autoría, y el reconocimiento internacional; y primer dibujante español galardonado con el prestigioso premio Yellow Kid, pero que optó por el exilio. Así pues, podemos hablar de un nuevo rumbo para la historieta a través de dos series promovidas por Carlos Giménez *Delta 99* (1968), y *Dani Futuro* (1969), formato “narraciones gráficas” con la clasificación

oficial para adultos, supuso la consolidación del estilo de Giménez, uno de los pocos autores que todavía tienen resonancia en el cómic contemporáneo, valorando trabajos insólitos innovadores para su época, como se ha puesto de manifiesto, desde las nuevas tendencias actuales, el haber penetrado en la realidad histórica contemporánea, deudora del compromiso político, una memoria confesional, visión crítica hacia la transición (relevante en la novela gráfica, *Paracuellos* 1976); Esteban Maroto *5 x Infinito* (1968), representa una clara modernización estética, como apuntamos arriba, alcanzando amplio reconocimiento internacional; Enric Sió y la serie política *Lavinia 2016 o la guerra, dels poetes* publicada en Oriflama (1967), en colaboración con el guionista Emili Teixidor, una serie de un claro y comprometido trasfondo político (que estaba anunciando uno de los focos de la novela gráfica española contemporánea, que todavía quedaban más de dos décadas para su llegada); *Mara* años 70 y *Miss meds* (71), le abrirán las puertas del reconocimiento internacional y el festival de Lucca (destacará la calidad de su trabajo), señalan un hito histórico en su contribución a la evolución del noveno arte. Si bien, el “exilio laboral” de principios de los años setenta tuvo como destino principal el mercado francobelga, no obstante, no podemos pasar por alto la labor desempeñada por la revista italiana *Linus*, de un reconocido valor artístico, dio a conocer internacionalmente a Carlos Giménez, publicando con mucha antelación a la edición española, *Hom* (1974); o Núria Pompeia que había publicado fuera de nuestras fronteras, y tiene obra sin recuperar, proyectos progresistas, también le dio un espacio para publicar su humor gráfico. Enric Sió obtuvo su mayor reconocimiento internacional desde Italia, a fines de los años setenta, y pudo publicar, bajo vigilancia, en España en la revista *Mundo Joven*; no será hasta instaurada la democracia que publique *Mara*; siendo relevantes también, Alfonso Usero y su relación con Carlos Giménez, Josep María Beá, y Barrio de Giménez, Luis García o Alfonso Font, entre otros. O desde Francia, la revista *Pilote*, influye en Harvey Kurtzman (al llegar a Europa se impregna de los proyectos innovadores y los traslada a Estados Unidos), figura central en el desarrollo del cómic para adultos. La dinámica en la que se integran los autores españoles debe entenderse como una reivindicación cultural y la postura de una nueva conciencia de libertad creadora.

A pesar de la continuidad bajo nuevas fórmulas, han tenido lugar nuevos fenómenos a los que vamos a aludir, hallazgos expresivos, de la renovación temática y de la superación de esquemas preestablecidos que pueden advertirse ya, historietas intimistas y técnicas nuevas, la fotografía que en la década de los ochenta se empieza a utilizar

como nuevas propuestas e innovación en la investigación de nuevos efectos por parte de los artistas. A través de planteamientos nuevos, se van abriendo otras posibilidades al medio, el *boom* de los cómics adultos 1975-1985 con el nacimiento de nuevas revistas surgidas para potenciar el cómic español y a la vez dar a conocer lo que se estaba produciendo fuera de nuestras fronteras de dibujantes de prestigio internacional pero desconocidos en España debido a la censura en el contexto político español de la dictadura, y a lo que hay que añadir, la intelectualización que el cómic estaba sufriendo, marcarán el nuevo espíritu de renovación en los años setenta.

De un modo similar que los dibujantes realistas, el humor va adquiriendo otros planteamientos en sus contenidos más comprometidos con el momento histórico, político, social y cultural, que lo conducen hacia un humor más adulto, recurriendo a la historieta para analizar la realidad del momento, revistas como *El hermano lobo* (1972), *Barrabás* (1972), *El Papus* (1973) o en proyectos progresistas *Triunfo* y *Por favor* (1974), revistas en las que el humor gráfico de Núria Pompeia, desde mediados de los años sesenta y setenta desgranaba la realidad del momento a fuerza de ironía y sarcasmo, *Cambios y recambios* (1983) es una sutil exposición de la realidad cotidiana; su personaje *La Ramoneta* serie de humor en catalán publicado en tira cómica de viñetas en el periódico *El Món* (véase el apartado “Precursoras” en este capítulo 1; estudio de Núria Pompeia); o *El Jueves*, que sigue vigente hasta hoy, revistas satíricas en las que el mensaje se impone sobre lo formal. Ventura y Nieto, Oscar, Ivá, los hermanos Bigart... a los que hicimos referencia, el cómic y su compromiso con su historia, en este contexto de la transición política en España, tras la muerte de Franco.

“El *boom* del cómic adulto 1975-1985” (Lladó, 2001), y las nuevas revistas que surgirán en los años setenta dentro del contexto histórico español de la transición (y más los ochenta) va constituir un referente en cuanto a las aportaciones en el avance del reconocimiento cultural del medio en tanto noveno arte. La asimilación de las nuevas corrientes europeas, las reflexiones teóricas que sobre el medio se emprenden, por parte de aquellos que pretendían un reconocimiento cultural del cómic en tanto “noveno arte”, con las aportaciones de Luis Gasca y Román Gubern, así como el surgimiento de revistas especializadas, entre la que destaca *Bang!* (1968) aparecida en *fanzine* y editada por Antonio Martín y Antonio Lara (dos pioneros investigadores del medio) fue el primer intento serio en la incursión en los estudios del cómic español, en 1969 aparece como revista dirigida por Antonio Martín, cuyas intenciones era la reivindicación del cómic para adultos; estas nuevas alternativas contribuyeron a ir dando fundamento a la

validez expresiva de un medio de comunicación que irá adquiriendo prestigio internacional al involucrarse en las principales tendencias del arte contemporáneo. Este nuevo rumbo en los planteamientos teóricos y artísticos, requerían cambios, a nivel de nuevas condiciones de industria, de mercado (agencial), y político, estas causas favorecieron a que los años setenta y sobre todo los ochenta contribuyeran a la evolución del noveno arte.

Paradójicamente, el nacimiento del cómic adulto español tuvo lugar en el exilio, la salida del país por diversas circunstancias o el exilio escogido, y digo paradójicamente, porque aunque a inicios de los años setenta existían dibujantes de cómic adulto españoles, todavía no existía o no se había consolidado un público lector de cómic adulto español, que se mantenía al margen de las nuevas propuestas. Este cambio vendrá precedido por toda una generación reivindicativa de dibujantes que están fraguando un cómic de autor.

3.1.2.2. LA HISTORIETA ESPAÑOLA DE PROYECCIÓN INTERNACIONAL. Hacia la legitimación cultural del medio en tanto “novenno arte”

Dibujantes españoles en el extranjero. Transición. Exilio. Nuevas corrientes europeas. Concepto de exilio laboral: reivindicación cultural. Nueva conciencia: expresividad personal: como Esteban Maroto, Enric Sió, Víctor de la Fuente o Antonio Hernández Palacios, Fernando Fernández. El “exilio” laboral de un buen grupo de dibujantes que les permite participar en los movimientos internacionales que empiezan a aflorar en el mercado. El exilio laboral de principios de los años setenta tuvo como destino principal el mercado francobelga, y debe entenderse como una reivindicación cultural y artística, y su convicción profesional de que todo artista tiene el derecho a elegir su propio camino, así como sus derechos laborales, sus nuevos espacios y el reconocimiento cultural del cómic en tanto noveno arte. Por lo que podemos afirmar que el cómic adulto español nació en el exilio. Europa y Estados Unidos dieron prestigio internacional a una serie de autores, que siguieron creciendo con sus nuevas propuestas más adultas sin que sufrieran la represión y la censura de la dictadura.

Podíamos concluir que, con la llegada de la democracia producirá profundas transformaciones, que conllevarán una aptitud crítica hacia la nueva cultura no siendo ajena la transformación de la industria del cómic en función de las reivindicaciones de los autores, libertad creativa hacia nuevas alternativas estéticas e intelectuales, buscando un nuevo público.

El cómic en el nuevo contexto estético, cultural y democrático o político. La consolidación de la democracia en España. Planteamiento político 70/80: marcado por los cambios históricos, políticos, social y cultural: con la llegada de la transformación política, cambio generacional de la transición, dialogante, colaboración en el proceso democrático en España, trae consigo la importancia del extranjero y el mundo, la unión con Europa; la contribución personal a una modernización de España a través del legado generacional lucha frente a la diversidad contribuyó a la libertad. En este nuevo contexto de la transición a la democracia: las revistas de la transición, contribuyeron a la consolidación del “boom de los cómics adultos” y su nuevo público. Sus intenciones es conseguir un acercamiento a las corrientes europeas y americanas alejadas de los circuitos comerciales tradicionales buscando nuevas alternativas al medio. *Star* (1974), *Bésame mucho* (1980), *Tótem* (1977), *1984* (1978), *Cimoc* (1981), *Comix Internacional* (1980) y *Rambla* (1981-1985) contribuyeron a la consolidación del “Boom de los cómics” (Lladó: 25). La revista *Star*, clave en este período, dará a conocer el cómic *underground* americano, a través de Robert Crumb, y otras grandes figuras del cómic internacional de los setenta: Richar Corben, Evert Geradts, Gotlib, Ben Cansen, Harvey Kurtzman (del que Crumb declarará influencias, según veremos), Ted Richard, Gilbert Shelton, Joots Swarte, Clay Wilson, a la vez que posibilitó el descubrimiento de nuevos dibujantes españoles como: Montesol, Gallardo o Mariscal. Empiezan a colaborar en ellas estudiosos del medio de prestigio como: Román Gubern, Antonio Altarriba, Federico Moreno Santabárbara, Javier Coma, Fernando Fernández (dibujante), etcétera.

A finales de los setenta a partir del trabajo realizado por Nueva Frontera, Toutain, las nuevas revistas empezaron a ofrecer nuevos espacios a los dibujantes españoles: José M^a Beà. Luis García, Alfonso Font, Carlos Giménez y Adolfo Usero, Gallardo y Mediavilla o Ventura y Nieto contribuyeron a potenciar el cómic español a través de la renovación temática y expresión gráfica.

Podíamos hacer unas conclusiones, decir que, la aportación de estos dibujantes significó el primer intento estructurado y coordinado para dar a conocer nuevas formas de expresión injustamente desconocidas o marginadas durante los años de la dictadura. La figura de Harvey Kurtzman (Fantagraphics) clave en el desarrollo del cómic adulto, abrirá las puertas a Robert Crumb, el maestro del *underground*. La publicación de revistas de cómic para adultos en la estética *underground* americana, (“Fritz the cat” importante personaje de la contracultura americana de Crumb) temática y estética del

mal gusto como arquetipo de la sociedad nueva, como veremos en el apartado “Hacia la consolidación del cómic adulto contemporáneo y artístico”. La difusión de los pioneros del cómic *underground* americano tuvieron una repercusión internacional, representado por “*Zap Comix*” n.º 1, 1967 de Robert Crumb. Así pues, la relación que se estableció entre autores de diferentes continentes fue el germen “al margen” de los circuitos comerciales para la configuración del cómic adulto, toda una generación nueva de historietistas de talentos marginados por la industria. *Bésame mucho*, permitió que el lector conociera dibujantes extranjeros menos conocidos como Luazier o Regis Franc, mientras que contribuyó a la difusión de los españoles: Montesol, Scaramuix, Sento o Nel Gimeno. Y críticos del medio: Ramón de España y luego Ignacio Molina.

Estas revistas contribuyeron al cambio de estética y de contenido y permitió que el cómic español ocupara un lugar relevante fuera de nuestras fronteras figurando en el panorama internacional firmas de dibujantes españoles dentro de las corrientes europeas y americanas, contribuyendo también a dar señas de identidad a una producción de una narrativa gráfica de calidad en España a finales de los setenta y principios de los ochenta: “Entre 1977 y 1980, el *underground* americano internacional había dado paso a una temática y estética bien diferentes”, concluía (Lladó : 25). Con la aparición de un buen número de publicaciones españolas, que hemos reseñado, permitieron el estallido y consolidación del *boom* de los cómics. A través de R. Crumb, quien, antes de leer a los *beats*, como él mismo dice: “el único enfoque alternativo con que contaba eran las revistas *Mad* y *Humbug* de Harvey Kurtzman” (...), el *comix underground* dará paso a un cómic alternativo internacional que marcará un largo período que abarca desde 1980 a 2000.

3.1.2.3. LAS NUEVAS ALTERNATIVAS. PROPUESTAS RADICALES, CONTRACULTURALES Y ESTÉTICAS

Dentro de este nuevo panorama, destaca un grupo de revistas que surgen dentro de un nuevo contexto político, como es la llegada de la democracia, nuevas alternativas, propuestas radicales, contraculturales y estéticas en revistas tan heterogéneas como *El Vibora* (1979), *Cairo* (1981), *La luna de Madrid* (1983), puente hacia la modernidad, *Madriz* (1984) o la nueva estética, *Medios revueltos* (1986), frente a políticas editoriales inadecuadas a las propuestas de los autores y lectores abocados a la producción americana de superhéroes y más aún al *manga*.

3.1.2.4. LA VANGUARDIA EN LAS NUEVAS PROMOCIONES

A pesar de la continuidad bajo nuevas fórmulas han tenido lugar nuevos fenómenos a los que vamos a aludir: se nos aparecen como las nuevas alternativas de ruptura en proyectos gráficos contemporáneos que se mueven fuera de los circuitos comerciales, mientras tanto, se ha ido gestando otras fórmulas narrativas que se van a proclamar rupturista, la *nueva historieta española* a través de la vía de experimentación, la ruptura de la tradición abierta en la década de los ochenta, a la que me referí, unos párrafos más arriba, en la que están presentes y desarrollados la mayor parte de los hallazgos expresivos, de la renovación temática y de la superación de esquemas preestablecidos que pueden advertirse en la *nueva historieta española* de la década de los ochenta “*Un nuevo espíritu*” que movía a sus protagonistas fue parte de un proceso de rehabilitación que culminó en la exposición de Angoulême (1989) dentro de la creación contemporánea, en la que destacan verdaderos autores renovadores de esta década, nombres relevantes, Laura, Miguelanxo Prado, Federico del Barrio, Daniel Torres, entre otros. Analizaremos, antes, los factores que conducirán a esa ruptura:

Se produjo un cambio en cuanto a la temática de finales de los setenta y al tebeo tradicional de superhéroes. En esta línea internacional abierta hay que destacar *American Splendor* (temática, la propia rutina de un ser humano que ya no tiene nada que ver con los superhéroes) de Harvey Pekar y Crumb (1976), la vía autobiográfica, (que como veremos, será el género en el que se van a expresar los historietistas alternativos, que tiene como esencia la historia misma del cómic, la línea personal, intimista, relegando la experimentación, salvo en trayectorias individuales, como la de Laura, entre lo narrativo (la literatura escrita en el cómic) su estrecha relación con la imagen seriada, entre lo literario y la experimentación formal y visual dentro de una vanguardia gráfica, de la que Laura es representativa, junto a Chris Ware; el cómic alternativo alcanzará su punto álgido en el 2000, si bien a finales de siglo, el término alternativo estaba acabado, coincidente con la aparición de un nuevo “término” la novela gráfica. Podemos anticipar, -porque más adelante volveré a referirme a este contexto más exhaustivamente-. La novela gráfica había nacido con *Maus* de Art Spiegelman, en 1986, publicada primeramente como serie en la revista vanguardista *Raw* de Art Spiegelman. La novela gráfica va a significar un cambio de formato, el paso del *comic-book* adulto que llevaba tiempo agonizante dará paso al formato libro (libro unitario), fuera de serialización y autoconclusivo, como una de las exigencias de los novelistas gráficos (prestigio literario, su acercamiento al libro; el libro imprime un

carácter más reflexivo e intelectual). *Maus* en su paso a la novela gráfica se publica como libro unitario (1991), obtuvo el premio Pulitzer 1992, una historieta donde la autobiografía adquiere protagonismo en toda la obra y en la que Spiegelman relega la experimentación; pioneros antecedentes (ideas seminales de la época) hay que señalar desde *A Contract with God (Contrato con Dios)* 1978, de Will Eisner; pasando por *Paracuellos* (1976) de Carlos Giménez a *Maus* (1986) de Art Spiegelman, contexto al que volveré más adelante.

La revista *Star* nacida con señas de identidad cuando el *boom* de los cómics para adultos, a principios de los ochenta, su número cincuenta y siete marca el cierre de la revista, poniendo fin a una etapa del cómic español, debido a los nuevos cambios sociopolíticos y culturales así como la inadaptación de la industria a los nuevos planteamientos encaminados al desarrollo artístico del medio para adultos, llevado a cabo por algunos de los más importantes autores *underground* en los años sesenta.

3.1.2.5. UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL CÓMIC “UNDERGROUND. “EL VÍBORA (1979). CÓMICS DE LA TRANSGRESIÓN. FINALES DE LA DÉCADA DE LOS 70 A MEDIADOS DE LA DÉCADA DE LOS 80

A finales de los setenta: la confluencia de la cultura oficial y la contracultura: en el paso a la democracia, el cómic se adecua a la nueva estructura social y estética con la aparición de una nueva concepción del cómic *underground* (1979). Expresaron sus temáticas a través de nuevos contenidos como alternativa a lo socialmente aceptado, entre la crítica y más allá de la sátira y la ironía. En este sentido, S. Vázquez de Parga (1982: 1127) en su artículo “Cómics marginales pero no marginados”, expresa que, mantienen vigentes elementos de carácter contracultural pero por otro reflejan aparentemente una vocación de oficialización de éste último: “En el sentido de que si bien las temáticas estaban al margen de la oficialidad, tenían como protagonistas al hombre de la calle, prioritariamente al joven, intentando plasmar su peculiar problemática. Por ello, podemos considerarlos críticos, yendo a menudo más allá de la sátira y la ironía, ya que, por duro que pudiera parecer el mundo representado, los lectores lo conocían e incluso lo padecían”.

En un país en tránsito, el compromiso del cómic con su historia 1978-1985 crítico hacia la transición, (cómic histórico, tema recurrente dentro de la novela gráfica internacional). El título del artículo de Vázquez de Parga me va a ser útil para introducir en este contexto histórico de España, la reciente exposición que tuvo lugar en

2010, *Quinquis dels 80* una mirada retrospectiva y crítica, retrato de un período reciente de nuestro pasado, y que dedica un espacio al cómic, a través de una antología de una serie de dibujantes de cómic de los años setenta y mediados de los ochenta, que viene a completar el artículo de Vázquez de Parga, de la que hablaré en este apartado.

Al margen de lo que se consideraba “oficial”, vamos a referirnos a un tipo de cómic que podemos definirlo como “cómic de la transgresión”, o contracultura, reflejada en unas temáticas rupturistas frente a la cultura oficial, en este sentido, la delincuencia juvenil es el eje que vertebra toda una problemática social vinculada a la marginalidad urbana sobre todo de las grandes urbes como Madrid y Barcelona en este período histórico español, que no nos es tan lejano. Para narrar estas historias, recurren a los tópicos del *underground*: sexo, violencia y drogas, manteniendo vigentes elementos de carácter contracultural o *underground*, pero por otro reflejará aparentemente una vocación de oficialización de éste último, a este respecto, Lladó, ya había expresado en el período que estudia, el de la transición española, su reflexión, -iniciada ya en Vázquez de Parga-, ciñéndose al concepto de “al margen de la oficialidad”, en el sentido que, en este nuevo contexto histórico en el que nos encontramos, la oficialidad y la contracultura van a convivir, sin las prohibiciones de publicación y la actuación de la censura haciendo viable estas nuevas temáticas que salen de los *fanzines* y se integran en la industria tradicional del cómic, así, dice Lladó: “tendremos que valorar cuestiones externas al medio como es el caso concreto del fin de la dictadura y la consecuente relajación de la censura. Ello permitirá, que lo *underground* deje de difundirse a través de sectores colaterales a la industria del cómic como pueden ser los *fanzines*. De algún modo serán “oficiales” el sexo, la droga y la violencia sin que las publicaciones que los acogieran corrieran el riesgo de la censura, las multas y el secuestro de ejemplares”. Y concluye muy acertadamente, “con lo cual se estaba asistiendo a la confluencia de la cultura oficial y la contracultura”. No obstante, tenemos que tener en cuenta, que en esta etapa de la transición española, el cambio que señalamos arriba, el cómic se encamina hacia una renovación del medio, tanto en sus nuevos planteamientos y en su valor crítico, con las aportaciones de teóricos como Javier Coma (pionero, Felix..le chat) y Sánchez de Parga, que apuestan por la ruptura entendida como nueva temática y expresividad en intenciones del valor del cómic. Nos encaminamos hacia una nueva estética, que nos conducirá a la década de los ochenta.

Estas conclusiones de Vázquez de Parga y Francisca Lladó, sirven de presentación para introducirnos en esta exposición retrospectiva *Quinquis dels 80*, que hace eco de

aquel momento histórico hacia la consolidación de la democracia y por las representaciones artísticas a través de miradas periodísticas, el cine y la literatura y un espacio dedicado al cómic a la hora de retratar fenómenos como el de los quinquis, miradas críticas con temáticas novedosas dentro de la cronología del cómic español (el sexo, la violencia y la droga). En las siguientes líneas, vamos a referirnos al cómic de la transgresión, revisado en una antología de dibujantes españoles (Catálogo-Exposición 2010) que publican en las revistas de los años setenta, ochenta y noventa, *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer, (Quinquis de los 80. Cine, prensa y barrio)*. Cómic de la transgresión. “Los quinquis ya son cultura oficial”. Análisis de la figura del quinqu desde el cómic.

Esta exposición, comisariada por Amanda Cuesta y Mery Cuesta, que tuvo lugar en La Casa Encendida, Madrid, del 8 de julio al 29 de agosto de 2010, Caja Madrid, “ofrece una mirada sobre el cine quinqu, que vivió su apogeo entre 1978 y 1985, centrándose en su relación de retroalimentación con la prensa de la época” (Catálogo-Exposición 2010). Testimonio histórico y fenómeno social vinculado a la marginalidad social de las últimas décadas.

Catálogo que acoge en sus páginas una antología de dibujantes de cómic (“Còmic”), muchos de ellos habían publicado en las revistas pioneras de los setenta, de las que ya hemos dado referencia, el cómic dentro de esta época o contexto histórico de la transición, particular testigo de la evolución de los métodos de la delincuencia callejera, así como de los rituales de consumo de drogas, representados por figuras desarraigadas, y marginales del *wester* y del género policíaco y de *ganster*. Época del cine transgresor, que recoge esta exposición, violencia, delincuencia juvenil “quiqui”; “el torete” en *Perros callejeros* de Fernández Franco). “El cine en el año 1980, es un año fundamental para el género; el quinqu es legitimado intelectualmente, se produce un aluvión de producciones que tratan el tema: movidas callejeras alarmantes (navajas); la literatura, *Sangre de barrio* de Jaime Martín (banda de delincuentes); y desde el cómic”. Se aborda la figura del quinqu como “construcción mítica del delincuente juvenil en la España de la época”, expresan las comisarias.

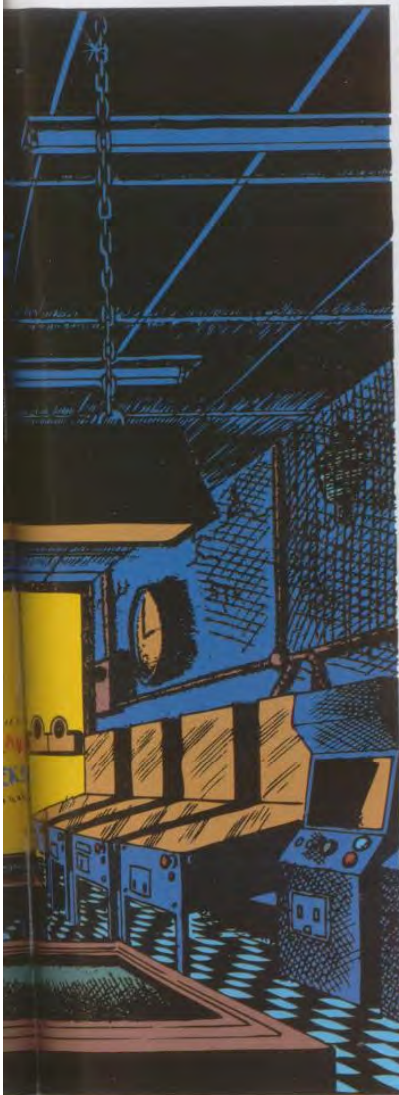
Es una reflexión de un tema complejo, como fenómeno social vinculado a la marginalidad de las últimas décadas; los dibujantes de cómic que reflejaron esta problemática en sus historietas, son recogidos en esta antología, nombres como: Mariscal, *El Rrollo enmascarado* (1975), Monte, *Star* (n.º 32, 1976), Ceesepe, *Star* (n.º 22, 1976), Gallardo, mural diseñado especialmente para la exposición, basado en la tira

“Caza sin cuartel”, *El Víbora*, (n.º 17, 1981), Gallardo i Mediavilla, *El Víbora* (n.º 16, 1981), Max, Isa Feu, Nin, *El Víbora* (n.º 50, 1981), Martí, *El Víbora* (n.º 31, 1981), Pons, *El Víbora* (n.º 55, 1984), Pàmies, *El Víbora* (n.º 71, 1985), Azagra, *Makoki* (n.º 11, 1983), Simonides, álbum *Jamón de Gorrión*, (1985), Jaime Martín, *Flores sobre el asfalto*, La Cúpula (1990), Iron i Mediavilla, *Ángel el indeseable*, La Cúpula (1992). De entre ellos, he seleccionado del catálogo de la exposición, sección cómic, algunas historietas representativas. Y, aunque esta antología dedicada al cómic no recoge a Laura, entre otras razones, porque la historieta que he seleccionado, aunque realizada en esta década de los ochenta, no se publicará hasta 1999, ya que Laura inicia su obra en la revista *El Víbora* (1981-1991), sin embargo, la historieta *Sagrera City*, es muy pertinente dentro de este contexto que estoy analizando, historieta basada en la delincuencia urbana de un barrio barcelonés, (se publicará en 1999 en su libro recopilatorio de sus historietas de sus últimos veinte años de trayectoria artística en la editorial independiente Edicions de Ponent, 1999, conjunto de relatos singulares, porque lo que le interesa a Laura no son las series sino relatos singulares y autónomos, en la línea de la *graphic novel* americana, que evidentemente no tenían cabida en los circuitos comerciales, muchos de ellos publicados en las editoriales independientes, que se distinguen en la selección de autores valorando cualidades estéticas, y algunos de estos relatos de Laura recogidos en este libro o álbum, expuestos en museos y galerías. Ya se aprecia la experimentación e innovación de esta historietista adelantada a su época, Laura, desde muy temprano, investiga las diferentes disciplinas que le interesa en ese momento, en esta historieta utiliza la fotografía como investigación experimental, encuadre, formato, y del cine.

La muestra de esta exposición, recoge todo el universo quinqué, está diseñada también desde el contexto musical, constituyendo un relato autobiográfico de la figura del joven delincuente de estas décadas como puede verse en Mariscal, *El rollete del cafétabaco*, (1975) o en Ceesepe, *Rockers y Tronquetes*, (1976).



Gallardo, mural dissenyat especialment per a l'exposició basat en la tira "Caza sin cuartel",
(*El Víbora*, n.º 17, 1981).





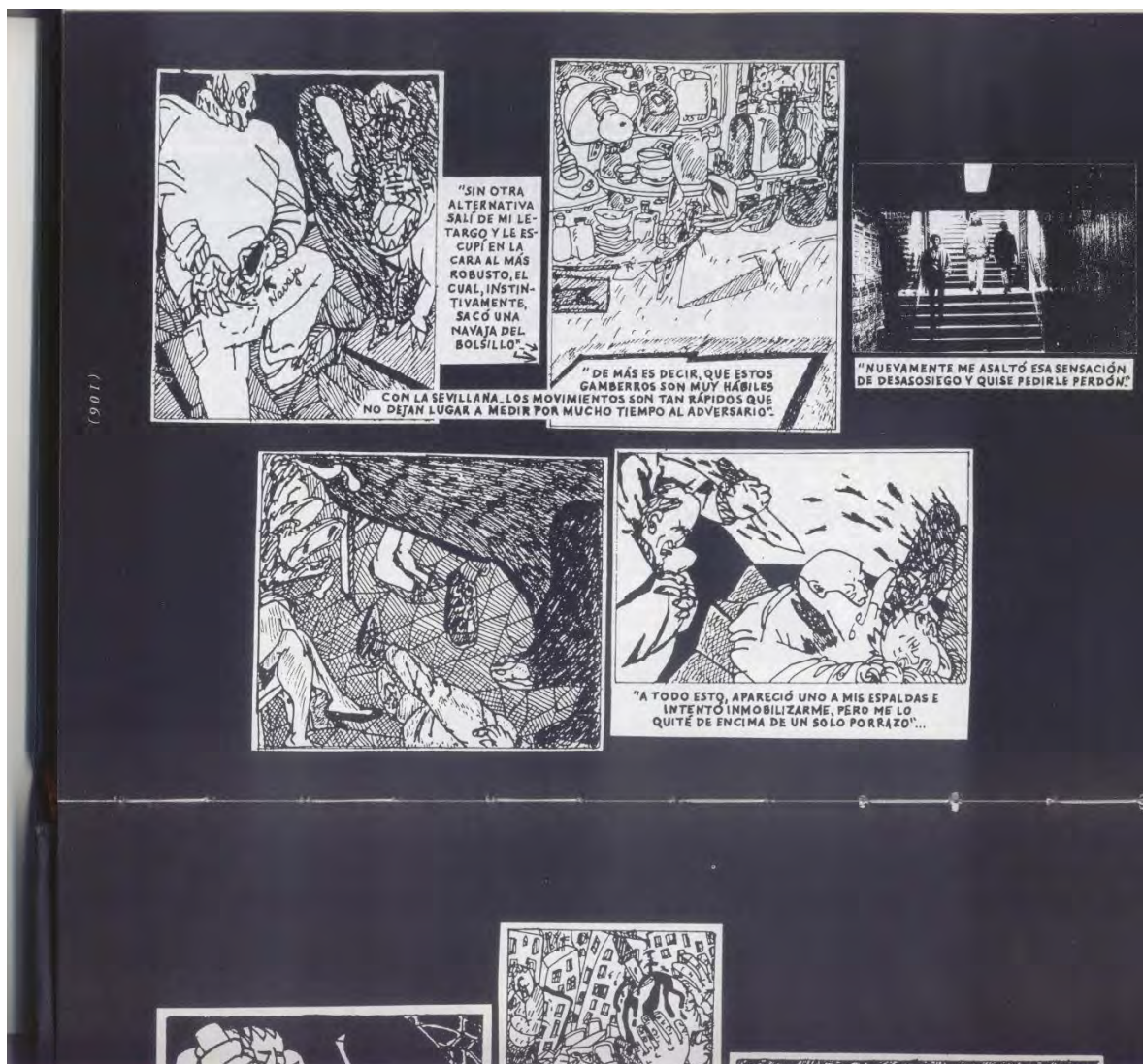
Mariscal, *El Rollo enmascarado*, 1975



Ceesepe, Star, núm. 22, 1976

puntos de vista





Sagrera City, (1980), Laura y guión de Shigalirov (pseudónimo de Andrés Salvarezza, que colaborará con Laura a lo largo de su trayectoria, rotulados), historieta realizada en la década de los ochenta; publicada en el libro *Las habitaciones desmanteladas*, Edicions de Ponent, 1999.

“Guión alucinante y estrambótico de los bajos fondos del barrio barcelonés de Sagrera, exigía retratos curtidos, ópticas y perspectivas deformantes, luces dramáticas y definidas, una fauna de modernos esnob aburridos, de policías corruptos y delincuentes desquiciados”, describe Laura en la introducción al libro *Las habitaciones desmanteladas*. Historieta que queda incluida en este apartado que venimos analizando, realizada en la década de los ochenta pero publicada en 1999, testimonio del compromiso del cómic con su historia, en esta década, finales de los setenta mediados de los ochenta.

En una lectura de la página, como propuesta innovadora de Laura, incorpora la pantalla cinematográfica en extensa panorámica, encuadrada en el marco negro de una

sala de cine al proyectarse la película, y la incursión en la práctica de la fotografía como medio para lograr nuevos efectos. Historieta muy experimental e innovadora, para la época, inicios de los ochenta, dentro de su incursión en las diferentes disciplinas artísticas que le interesa investigar en sus historietas en cada creación. Laura experimenta e investiga con el formato para expresar libremente su creatividad (lo hará la novela gráfica, como característica, bastantes años después), importancia del formato de esta historieta en horizontal, que exige girar el álbum (libro) respecto al resto de las historietas publicadas en él.



Iron i Mediavilla, *Ángel el indeseable*, La Cúpula, Barcelona 1992



Jaime Martín, Flores sobre el asfalto, La Cúpula, Barcelona 1990



QUINQUIS DELS 80

CINEMA, PREMSA I CARRER

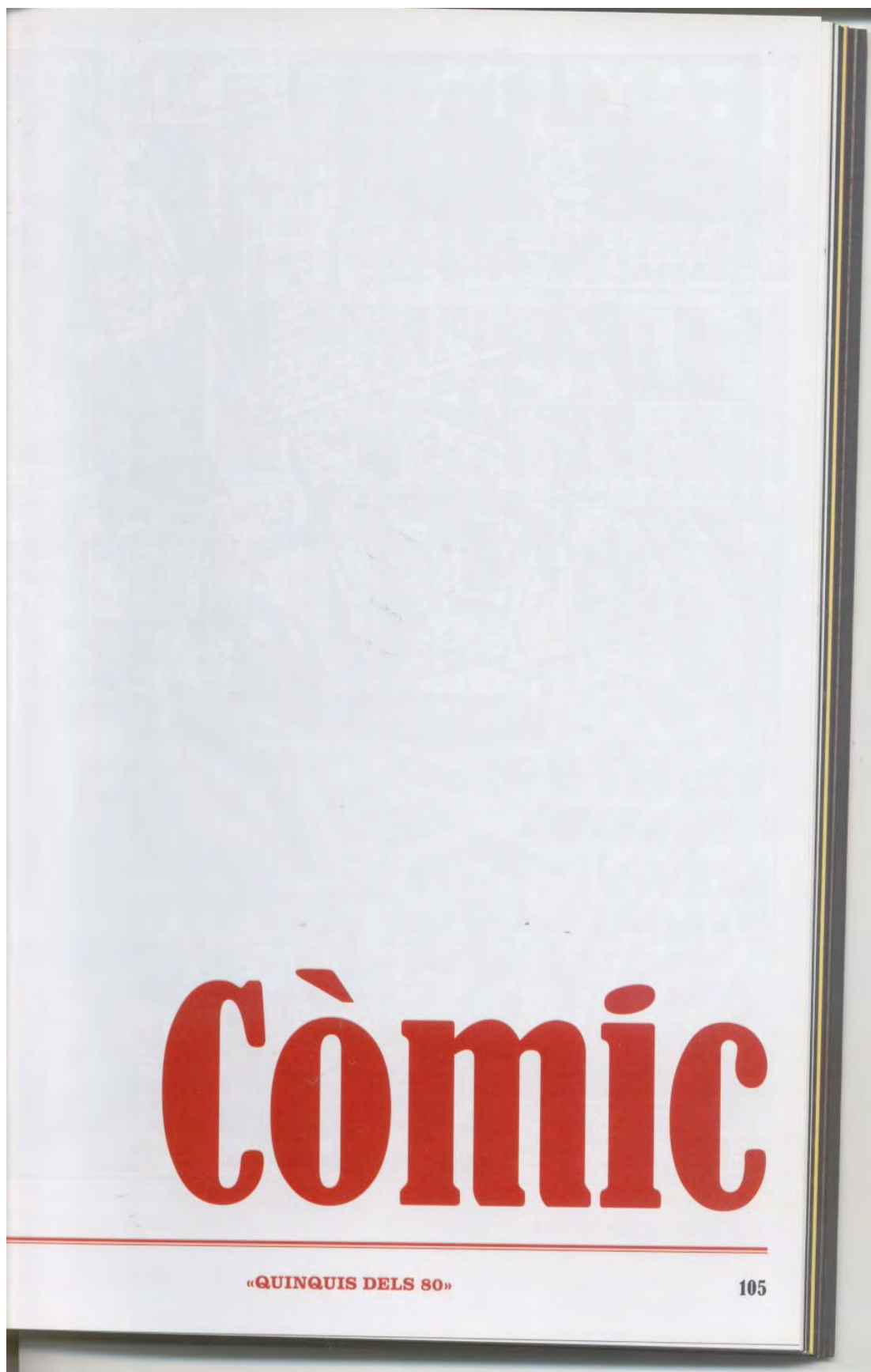


HERNANDEZ FRANCO ("El Torero") en "PERROS C

A modo de conclusión final, esta época de incertidumbre, reflejo del cambio histórico social y político que se estaba produciendo en España, es analizada con mirada crítica en su paso hacia la consolidación de la democracia, el espíritu que ha llevado a estas comisarias a urgar en un pasado reciente de nuestra historia, esta mirada retrospectiva: “pone en relieve que nada más la existencia de un gobierno democrático, reforzado por una sociedad activa y comprometida para combatir y desactivar las causas y las situaciones que favorecieron esta delincuencia”. (Catálogo-Exposición, 2010).

Un tema complejo y diversificado, vivido a través de la sociedad urbana contemporánea, en el que el cómic supo poner su mirada crítica, observándose en esta temática un germen de la futura novela gráfica, de tema histórico, el haber penetrado en la realidad histórica contemporánea.

Esta exposición debe quedar enclavada dentro del contexto histórico social y político, cultural, de la transición en su paso a la consolidación de la democracia en España, poniendo en conexión el período que he analizado en el apartado anterior junto a las referencias a Vázquez de Parga y Francisca LLadó.



Sección Còmic. *Quinquis dels 80*. Catálogo-Exposición. 2010.

3.1.3. LA RUPTURA DE LA TRADICIÓN

España, Europa y América, finales de la década de los setenta y primera mitad de los ochenta historieta alternativa (1980-2000)

Las aportaciones de *El Víbora* (1979-2004), que si bien estuvieron inspirados en el cómic *underground* americano, contribuyó a la aparición de una nueva concepción, a considerarlas críticas. Esta revista, gozará en la época *El Víbora*, primera etapa de un prestigio internacional, plural, abierta a las propuestas investigadoras de los autores, de algunos de ellos he dado referencia en la exposición retrospectiva *Quinquis dels 80*, como Max, Gallardo i Mediavilla, Pons, Martí, Pámies; en estos inicios se inscribe una autora pionera, Isa Feu, me servirá de justa introducción a Laura, dentro del apartado “Precursoras de un cómic: Núria Pompeia e Isa Feu” al final del capítulo 1; introdujo sus trabajos en esta revista, un cómic de ruptura, transgresor, del que he hecho referencia más arriba; en estos inicios de la revista fue considerada “La chica” de *El Víbora*, por la ausencia de mujeres dibujantes de historieta y más tarde “Una” de las chicas de *El Víbora* junto a Laura y Pilar. La revista *El Víbora*, acogía también entre sus páginas la línea estilizada como la de Laura o Calpurnio que se alejaban de la línea de transgresión gráfica y de contenido que promulgaba la revista, en la que Laura se da a conocer como autora de cómic; y en ella publicará con cierta regularidad desde 1981 a 1991 (esta revista es analizada más exhaustivamente en el apartado *El Víbora 1981-1991*, en el que analizo las publicaciones de Laura en dicha revista, capítulo 2). Esta etapa será muy importante para ver su evolución artística alcanzando su reconocimiento internacional con el álbum *El toro blanco* (1989) de Laura y el guionista J. M^a Lo Duca, publicado primero por capítulos (dos), y en color. *El Víbora*, la única revista que junto a *El Jueves* han sobrevivido hasta nuestros días.

A mediados de la década de los ochenta, el *boom* de los cómics adultos en la década de los setenta, y el fin de la consolidación del cómic adulto español en 1985, con una expresión de creatividad que podemos resumir en las aportaciones de las revistas *El Víbora*, *Cairo* y *Madriz* que acabó por coincidir con una etapa de declive industrial en este sector editorial, la crisis sobrevino a mediados de los ochenta y se acentúa más en los noventa, como consecuencia de unas políticas editoriales inadecuadas, que iremos viendo en el contexto de la trayectoria de la obra de Laura que abarca desde la década de los ochenta hasta la actualidad, desarrollado en el capítulo 2.

La otra nueva alternativa, la nueva estética, representada por la revista *Madriz* (1984), después del *boom* de los cómics, también era importante por otra razón. No sólo aportaba los medios de la transición a las preocupaciones aparentemente muy distintas de la nueva estética, que hasta entonces había estado polarizado en las dos tendencias, que hemos señalado, *El Víbora* y *Cairo*, sino que provocó en la década de los ochenta una reconsideración radical de los formatos. Esta alternativa aportaba un punto de partida para dos conceptos que iban a ser cada vez más importantes para los artistas: la postmodernidad y las subvenciones (a los que volveremos en el contexto en el que Laura está iniciando su carrera de historietista), por supuesto acarreaba polémicas: la falta de independencia del artista, a la hora de plasmar sus propios criterios creativos, sino según el de sus patrocinadores (ayuntamiento): los dibujantes presentaban proyectos destinados al cómic ante la falta de recursos económicos que anunciaba la crisis de la industria tebeística. En el capítulo siguiente, dedicado al estudio de la obra de Laura, analizo cómo una serie de factores muy concretos hicieron posible que se pusiera en marcha toda una dinámica creativa, que recorre los inicios de los años ochenta, cambio que se había iniciado desde finales de la década de los setenta, pese a la falta de solidez de la industria del cómic español, abocada a la subsistencia, sin embargo, los autores expresaron sus propuestas más innovadoras, personales y artísticas, un interés, como el de Laura, por la historieta de autor, en una entrevista Laura expresó: “Siempre me ha interesado más la historieta de autor e investigar sus diferentes posibilidades a llegar a tener la óptica, la seguridad y la impronta de un profesional de este arte”; es decir, recuperar la libertad creativa, que en otras disciplinas, arte, literatura, no se cuestiona, y que va a ser hoy desde la novela gráfica una de las exigencias conseguidas y legitimadas culturalmente, con esta intención nacería en Madrid en noviembre de 1983 el primer número de la revista *La luna de Madrid* ecléctica y coral, como símbolo de la postmodernidad, “de aquel gran cambio cultural y de costumbres que estaba dándole la vuelta a nuestro país” (Catálogo-Exposición, mirada retrospectiva, un homenaje a esta revista celebrada en 2008. Biblioteca Nacional. Madrid). Innovación vanguardista en estas nuevas revistas *Madriz* (1984) como he reseñado antes, y que hay que valorar por su gran aportación a la evolución del noveno arte, coordinado por el guionista Felipe Hernández Cava emprendiendo proyectos en trayectorias individuales con diferentes autores de estilos y propuestas muy diferentes, entre ellos, colaborará como guionista en varias historietas de Laura, y en esta línea dirigirá dos proyectos más de revistas, *Medios revueltos* mediados de los

ochenta (1988), y *El ojo clínico* en los noventa (n.º 1 1996) revista de creación internacional, historieta e ilustración, en ambas revistas publicará Laura.

Tendremos que valorar ya, para ir nivelando el estudio y no perdernos en divagaciones o caer en repeticiones, de este vasto recorrido, cuáles fueron las principales contribuciones llevadas a cabo por algunos de los autores más relevantes, en los años setenta y ochenta, a partir de los nuevos planteamientos encaminados al desarrollo artístico del medio para adultos:

Las contribuciones de esa generación que inician su actividad artística en los años que hemos ido estudiando setenta y ochenta contribuyó con sus propuestas innovadoras a la renovación de la historieta internacional. La débil infraestructura del mercado español, no impidió la renovación de la historieta española, innovación frente a la tradición como respuesta de ruptura, se impuso, la nueva generación de autores que se expresaron a través del *fanzine* y la revista durante los años setenta y ochenta como soporte fundamental del cómic. Cuando los nuevos artistas empezaron a exponer en Europa, proyectos gráficos contemporáneos, vanguardistas e innovadores, sin parangón con el resto de los países, contribuyeron a dar integridad propia a la historia del noveno arte.

Esta idea de una “dinámica continua” en la que se va a desarrollar la nueva historieta española iba a aportar a la creación contemporánea, ya desde los setenta, heterogénea, agudamente conscientes de las ideas seminales de su época, que participó en colectivos internacionales, la difusión fue lenta, según veremos, pero tan intensa, que inauguraron los triunfos de nuestras creaciones en el extranjero. Movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo, la vanguardia, ese espíritu de cambio y evolución, que movía a sus autores pero no así, desde el punto de vista de sus derechos profesionales.

3.1.3.1. CÓMIC DE AUTOR

Si repasamos, en los años setenta, después de examinadas las circunstancias que van a determinar una serie de aspectos en la valoración de las contribuciones de la historieta española a la creación contemporánea: los autores optaron, bien por el mercado agencial, autores que trabajan por encargos, creaciones propias, o bien, trabajos para editoriales francobelgas y mercado norteamericano (véase Lladó). Y un tercer aspecto, otros autores, en su rechazo a encasillarse en una sola opción estilística optaron por la vía experimental, exploraciones estéticas, el nomadismo característico de las décadas

1970, 1980 y 1990, al que hace referencia Lucie-Smith en *Movimientos artísticos desde 1945*, del que es muy representativo Laura, en su constante investigación y evolución, “al margen” de la industria del tebeo, en circuitos alternativos o independientes. Pese a sus detractores, voces críticas, en su momento, relegaron esta nueva opción estilística, esta renovación, que contribuyó, a través de una selección de individuos que cuentan con un estilo personal, al cómic de autor. La historieta de autor marca hitos importantes en la historia del noveno arte, hace que la historieta española incurra en las tendencias más renovadoras del noveno arte, sus personalidades más representativas subsisten, como Laura, Miguelanxo Prado, Federico del Barrio o Daniel Torres, esenciales de la renovación de los años ochenta, estilos y propuestas distintos, han sido valorados, en sus nuevas contribuciones a la narración en el cómic, las obras que engendraron siguen siendo vigentes, una época que constituye el período más fértil, más rico en la investigación narrativa del cómic.

La historieta ofrece la posibilidad de una densidad superior a otros medios para romper con lo consabido e impuesto “una lectura rápida” heredada de la tradición cinematográfica, dentro de una cultura de masas. Es incuestionable que estas propuestas no han prescrito, por lo que hay que valorar, después de todo este análisis fielmente documentado, la vía de experimentación española de la década de los ochenta, en su aportación a la evolución del noveno arte.

Dentro del concepto de la evolución de la vanguardia con la intención fundamental de liberaciones y descubrimientos que movía a sus protagonistas, la vía experimental pone en cuestión lo obsoleto de las estructuras y los estereotipos que siguen estigmatizando este lenguaje como una manifestación artística de segundo orden y esta vía experimental es la que pone de manifiesto la interpenetración creciente, sin que ello afecte a su especificidad de los diferentes discursos artísticos que confluyen en nuestro presente, representa mucho desde el punto de vista de la legitimación cultural del noveno arte.

Nunca estará de más la insistencia en este punto, tiende mi interés, la contribución de la historieta española a una nueva historieta elevada a nivel de arte -concepto que define y estudia desde el inicio esta tesis- se hizo reconocible en exposiciones, retrospectivas, individuales o colectivas de originales, de las cuales, en este estudio, doy referencias abundantes de eventos de un interés y valor artístico incuestionable. En el

contexto actual del interés creciente por los antecedentes del cómic experimental de la década de los ochenta en España, autores de muy diversos estilos gráficos y narrativos, una prueba más, el impulso y el incremento de publicaciones y exposiciones, que rompe la rigidez del mercado.

Pues bien, desde los años setenta y ochenta están surgiendo con mucho ímpetu en España nuevos hallazgos expresivos, de la renovación temática y de la superación de esquemas preestablecidos que pueden advertirse en la obra de estos dibujantes, una narrativa gráfica de calidad en España reconocida fuera de nuestras fronteras, cuando su público aún no se había consolidado. El distorsionamiento de las formas era el camino, llegaron así a lo plástico. Hablamos de una vanguardia que había contribuido intensamente al auge y extensión de las vanguardias europeas, en la misma razón de ser llevaba incubado el espíritu de cambio y evolución, se adelantó a los movimientos internacionales y vehiculó una historieta alternativa a través de editoriales independientes, de las cuales los suplementos culturales de la prensa de nuestro país hicieron eco (véase el artículo de Jaume Vidal, “El cómic, la grandeza de lo artesanal”, (1997) analizado en la trayectoria artística de Laura), llevaron al cómic al terreno del arte, proceso que alcanzará su punto álgido hacia el 2000. “Un nuevo espíritu”: libertad lúdica de la creación han configurado el movimiento moderno, en experiencias tan innovadoras como *Madriz o Medios revueltos* en los ochenta abrieron nuevos caminos al medio y las del noventa *El ojo clínico*, *In Juve*, *Nosotros somos los muertos (NSLM)*..., hace que la nueva historieta española se proclame precursora.

Son las pequeñas editoriales independientes las que animan el mercado del cómic. Junto a las ya veteranas Ediciones La Cúpula o El Pregonero, han empezado a prestar especial atención a los trabajos de artistas de este país, hasta el punto de que un triunfador en Estados Unidos, Carlos Pacheco, ha creado un grupo de superhéroes españoles.

El Cómic, la Grandeza de lo Artesanal

JAUME VIDAL

Han pasado cien años desde su creación, pero el cómic sigue estando técnicamente en el mismo lugar. Las piletas que ha dado su compañero de viaje, el cine, son infinitamente más numerosas. Como medio, la historieta se encuentra en el mismo punto que le vio partir. Bien es cierto que los modernos programas de ordenador pueden facilitar el trabajo. Pero el proceso sigue siendo artesanal: una mesa de trabajo y unos cuantos útiles para el dibujo.

Las creaciones norteamericanas ya hace tiempo que se realizan con un proceso especializado. Existe el dibujante a lápiz, el entintador, el rotulista y, por supuesto, el guionista. Pero el cómic sigue siendo un producto cultural que se puede perfectamente realizar por un solo creador. El autor escribe su historia, la dibuja y luego, si es necesario, la colorea. Es, por lo tanto, un proceso de autor.

Si bien el cómic nació como un medio hijo de las revoluciones tecnológicas de finales del XIX, el tiempo lo ha equiparado más a la labor del literato y a la del artista plástico que a la de un cineasta. Quizá ésta sea su grandeza y también su presente y su futuro. La historieta se asemeja a aquel anciano que daban por muerto y que enterró a unos cuantos. Su obstinación por vivir es la voluntad de ofrecer mundos personales. Estéticas y combinaciones narrativas que, aunque parezcan encontrar una acogida muy limitada, consiguen al cabo del tiempo ofrecer un gran servicio a las modas de su tiempo. Qué sería de la televisión, el cine y la publicidad de los últimos diez años sin el cómic. La verdad es que muy poca cosa.

Fuerza independiente

Este aspecto artesanal de creación y también de producción es el que en España ha mantenido vivo el cómic. El actual momento del cómic pasa por el auge que ha experimentado la producción independiente.

Llámesse independiente a pequeñas editoriales que con más empeño e ilusión que medios han conseguido que la generación de autores, surgida tras el cierre de la mayoría de revistas de cómics a finales de los ochenta, hayan podido ver publicados sus trabajos y que autores consagrados puedan seguir haciéndolos. Entre estos últimos podemos encontrar los recientes trabajos de Bartolomé Seguí y Sonia

Tregado, que han publicado *Locus de Barba* en la colección Pregonero. Este libro de cómics recoge lo publicado en la *Guía del Ocio* de EL PAÍS, ahora hace unos cuatro años. Sus protagonistas reflejan la ya caduca posmodernidad de finales de los años ochenta y principios de los noventa. El Pregonero es una de las más veteranas editoriales independientes y en su catálogo se encuentran trabajos de Mauro Entrialgo, Laura, Calvo y Tamyayo. Miquel Gallardo, otro histórico, ha publicado con guión de Ignacio Vidal-Folch, *Roberto España y Manolín*, una parodia de Roberto Alcázar y Pedrin reconvertidos en luchadores por la libertad. La Factoría de Ideas es otra editorial independiente que ha publicado *Kyrie, nuevo europeo*, obra del sobrecogedor dibujante Miguel Ángel Martín. La colección TMEO, nacida del fanzine del mismo nombre, ha lanzado la segunda edición de *Consejos sexuales*, de Álvarez Rabo. Sin compasión, Rabo plasma con un dibujo grotesco los pensamientos sexuales que suelen rondar por la cabeza de los humanos, pero que el sentido común obliga a disfrazar.

Desde Valencia, dos editores a tiempo parcial, Paco Camarasa y McDiego, han tenido la singular ocurrencia de encargar un libro a diversos dibujantes de cómic. La condición es que contenga sólo el 50% de dibujo, el resto ha de ser un relato literario. Los libros pertenecen a la colección Mercat y el último en editarse



De izquierda a derecha, 'Stars jammers', de Ellis y Pacheco; 'Rio Veneno', de Beto Hernández; 'España va bien', de Kim, y 'Reverta en la feria', de Malet.

ha sido 16 novelas con hombres azules, de Pere Joan. El autor narra con la voz de un hombre azul diferentes situaciones. La colección la componen trabajos de Sento Micharmut, Max y Calatayud. Estas obras se suman a la incursión literaria realizada por el dibujante y pintor Nazario, que hace unos meses publicó el libro *Plaza Real safari*.

Max y Pere Joan son precisamente los impulsores de *Nosotros somos los muertos*, una revista en forma de libro que recoge destacados trabajos de la producción independiente europea y norteamericana. Caso ejemplarizante de la producción independiente lo encontramos en Ediciones Camaleón. Su creador, Joan Carlos Gómez, dejó su trabajo e invirtió sus ahorros en la creación de la editorial. Decenas de jóvenes artistas se han iniciado en esta editorial, que también ha sido una escuela para la primera generación de dibujantes influidos por el cómic japonés, el manga.

Para los que aún piensen que el relato bien estructurado ya no existe en el cómic, vale la pena recomendar una novedad de Norma

Editorial. Se trata de la obra del francés Jacques Tardi, *Reverta en la feria*. Tardi es el más claro exponente del cómic francés de los últimos 20 años que, recogiendo la tradición del cómic franco-belga, ha sabido construir una obra de solidez narrativa, que tanto interesa al lector incondicional de cómic como al público sencillamente interesado en los relatos, sean éstos dibujados o no. Recogiendo la tradición, también muy francesa, del cómic histórico, Alfons Font acaba de publicar, también en Norma, el álbum *Bri D'Alban*. Font es uno de los supervivientes del auge del cómic adulto de los setenta. En este álbum se recoge la tradición del cómic histórico para presentarnos un relato ambientado en la Edad Media. Para completar las recomenda-



Vñeta de 'Contrato con Dios', de Will Eisner.

ciones de las novedades de Norma, vale la pena releer *Contrato con Dios*, de Will Eisner, creador del místico personaje Spirit, en 1940, y leyenda viva del cómic.

Uno de los fenómenos insólitos que ha generado el mundo del cómic español en los últimos años ha sido la proliferación de colecciones dedicadas a la reflexión teórica del medio. Ediciones Glenat edita la colección Vértigo, cuya dos últimas entregas son *La historieta en los cómics*, de Sergi Vich, y *Las galaxias de Georges Lucas*, de David Muñoz, que hace un repaso al universo creado por la trilogía de *Star Wars*. La Compañía Literaria está ultimando un diccionario del cómic y la editorial Midons también hace su aportación a la difusión teórica del tema. Uno de sus libros recomendados es *Neil Gaiman, fabricante de sueños*, un repaso a la trayectoria de este influyente guionista británico.

Superhéroes españoles

Forum, la división de cómics de Planeta-De Agostini, es una editorial que apostó por el

material de los autores norteamericanos de este género. Su trabajo no sólo se limitó a la importación. Uno de sus logros fue impulsar a autores. Uno de ellos es Carlos Pacheco, que está triunfando en Estados Unidos dibujando la serie *X-Men (Patrulla X)*. Este artista es coautor de *Iberia Inc* (Planeta-De Agostini), serie en que los protagonistas son el primer grupo de superhéroes españoles de la historia del cómic.

El Vibora es la revista decana del cómic adulto español. Ediciones La Cúpula, su editora, está realizando un interesante trabajo con la colección Brut, donde junto a firmas norteamericanas como las de Peter Bagge, Beto Hernández, Daniel Clowes y Charles Burns, se encuentran otras autóctonas como las de Rebollo, Miguel Ángel Martín, Quim Bou, Al García, Sequeiros, Hoces y Juaco.

Va de risas

El humor es el género del cómic que está por encima de modas. Los incombustibles chicos de *El Jueves*, la revista de cómic de mayor tirada y aceptación, editan la colección Pendones de l'Humor. Estos días acaban de publicar dos nuevos tomos: *¡España va bien!*, de Kim, sobre las aventuras de Martínez, *El Facha*, y *Cómo me pones*, de Óscar. En este volumen se encuentran suculentos consejos veraniegos del Profesor Cojonciano.

MUND

PETTE B
EDICIONE
NÚMERO

El éxi
Bagge
La Cú
mater
Neaf
intens
estrell
Muna
exten
que e
precis
social
habría
e inoc
patét
Edipe
juven

DEAT

NEIL G
BACHA
NORMA
74 #6

El gu
estuv
Barce
serie
The
traba
dirig
del s
vida
pers
princ
rock
deser
de la
a la r

EL A

RAMO
EDICIO
68 #4

En l
dete
inve
rock
Pero
viste
priv
bien
inve
se m
cont
novi

da un be
de cabe
embargo
alcohol.
una inte
la serie.

¡NO ME

BILL WATTE
EDICIONES B
50 PÁGINAS

Los ojos
sido la m
la histori
reflejar l
mayoría
acciones
y Hobbe
peluche
mundo a
candidez
un mayo
niño que
muñeco
están sol
eso el re
porque V
sabe rec
sueños in

Máximo, cuando interesa hoy conocer otros factores, que se habían estimado esenciales desde la década de los ochenta, y que contribuyeron al dinamismo creativo español (en trayectoria para la comprensión de la obra de Laura es analizado exhaustivamente en el capítulo 2). Frente a la inviable industria editorial, entre mercado y nueva creación, dibujantes de calidad, la mayoría poseen formación artística universitaria, manifestando un interés en el lenguaje visual y la multiplicidad de diferentes lenguajes (sobre todo en Laura), fotografía, el diseño gráfico e industrial, la ilustración, el cine, el vídeo, la publicidad, pintura, literatura..., todos poseen un estilo de narración propio, por lo que no se puede decir que formen parte de una escuela de dibujo (escuela es un término impropio del siglo XX. Prefiero hablar de un período de tiempo, de principios de los ochenta hasta hoy) que reúna dibujantes con un estilo gráfico común y bien definido como sería, por ejemplo, en este caso, la escuela francobelga, o de otros colectivos minoritarios. Esta “dinámica continua” en la que se inscribe la nueva historieta española, en ese nuevo enclave histórico, político, social y cultural que se estaba produciendo en la sociedad, abanderado por la revista *La luna de Madrid* como símbolo de la postmodernidad fue proclive para que se produjera toda una efervescencia en la expresión de las inquietudes artísticas, después de tantos años de represión franquista. En este ambiente propicio para la libertad creativa, favoreció las publicaciones y exposiciones basadas en la historieta, la expectación internacional estuvo pendiente de la irrupción española en la exposición de Angoulême (1989) *La nueva historieta española / La nouvelle historieta espagnole* representada por 52 autores españoles, entre los que se encuentran Laura e Isa Feu, (véase catálogo de la exposición, un documento de gran valor histórico para entender el nuevo cómic español).

La reivindicación de movimientos artísticos del pasado, el nomadismo, que alude a la posibilidad que tiene el artista de transitar libremente por cualquier período del arte del pasado, como característica más significativa de las décadas de los ochenta y noventa, la vuelta a técnicas y temas tradicionales, en la que está incurso Laura: el arte, la filosofía, la literatura, la mitología, el erotismo, la cultura en general, nutren sus historietas.

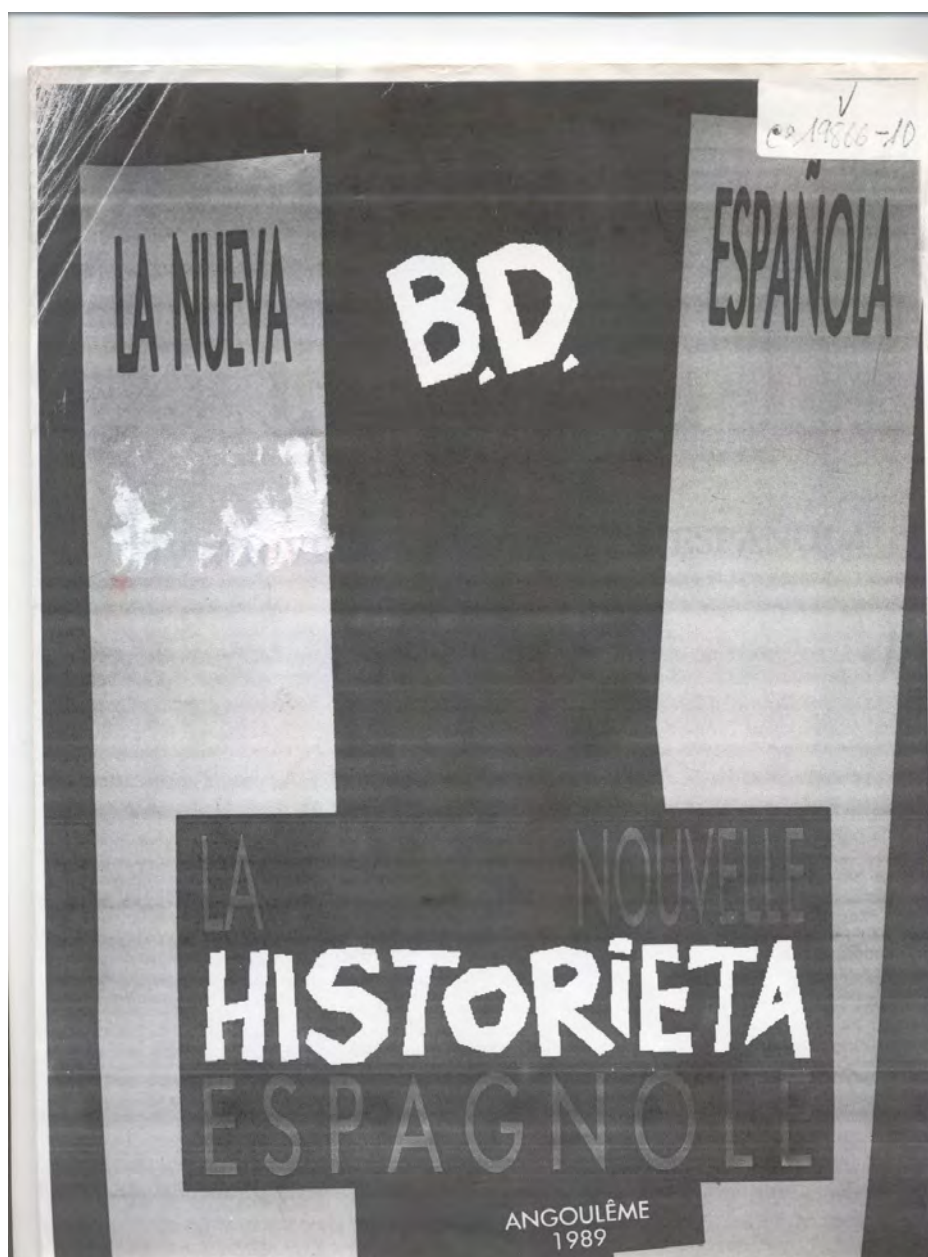
La historieta, en el nuevo marco de libertad, contribuyó al cambio creativo que marcó el espíritu de los ochenta, canalizado a través de revistas y editoriales, entre ellas, ya hemos dado referencia, la revista de vanguardia *Madriz* (1984-1987), la libertad de la revista, permitió publicar un cómic estilizado y experimental, planteamientos inusuales,

autores con talento, Javier Olivares, Javier de Juan, Ana Juan, Federico del Barrio, Bartolomé Seguí, Ana Miralles, Victoria Martos, Rubén, Juanjo Jiménez, OPS, Raúl, Víctor Aparicio, Keko, entre otros que colaboraron, en esta revista como *Das Pastoras*, fue el camino, la gestación de nuevas fórmulas narrativas, dentro del contexto de noveno arte, en el influjo de otros campos de experimentación artística, distinto de la historieta, en la que se enmarca Laura, publicando en los proyectos de cambio y apertura siguiendo la línea innovadora de *Madriz* en las siguientes revistas de los ochenta y noventa dirigidas todas por Felipe Hernández Cava, *Medios revueltos* y *El ojo clínico*.

Desde el punto de vista del reconocimiento internacional de esta *nueva historieta*, reconocimiento hasta la actualidad, difícil, según veremos, los autores que se iniciaron en esta generación, aunque muchos abandonaron por no poder investigar en sus nuevas propuestas, yéndose a otros campos como la ilustración o la pintura, o el diseño, es el caso de Ana Juan que sobresale como ilustradora hasta la actualidad (Premio Nacional de Ilustración 2010) sólo algunos de ellos, siguen trabajando en el campo de la historieta, gozando de prestigio internacional, Laura, Ana Miralles, Federico del Barrio, Javier Olivares.

Laura ha sabido mantenerse en activo sin estar integrada en la rigidez del mercado editorial de series francobelga, para el que trabajan algunos autores españoles, como Ana Miralles. Si bien Laura ha publicado en Francia, su quehacer historietístico está muy alejado de las tendencias limitadas de este mercado, lo que parece más interesante en su obra es su movilidad, su rechazo a encasillarse en una sola opción estilística, su constante inquietud, investigación y evolución, “seguir dibujando lo que tú quieres aunque no lo publiques”, consciente de la importancia de la libertad del artista frente al editor, la conducirán a madurar un estilo personal de narración y de grafismo según las exigencias artísticas en lugar de las exigencias comerciales, autora reconocida internacionalmente ya desde sus inicios y más hoy, al figurar entre los cien mejores autores de todo el mundo dentro de la creación de la historieta contemporánea, publicando ya en su incipiente carrera de historietista fuera de nuestras fronteras: Suecia, Italia, Argentina, Inglaterra, Francia, Portugal, México, reconocida desde 1989 en América, reseña del periódico *New York Village Voice* (USA), *Voice Literary Supplement*, February-1990, por la crítica de arte Anne Rubenstein sobre el nuevo cómic español, con el calificativo de “Serious” (“Serio”): “Spanish Comics Get Serious”, citando entre los álbumes más interesantes *El toro blanco* 1989 de Laura, la

crítica nacional (suplementos cultura), y extranjera lo considerará como un referente del nuevo cómic español por ser un álbum innovador; reseña también al dibujante Miguelanxo Prado, otro referente de la renovación del cómic español en la década de los ochenta; proyecto de Laura con Japón (1993): aunque su obra en Japón (muy deseada para un dibujante occidental) estuvo punto de publicarse en la editorial Kodansha, el proyecto no se consolidó (obra sin recuperar); hoy, en Alemania en la Feria del Libro de Francfur (2007), selección de autores catalanes, entre los que figura Laura, junto a Max y Gallardo; su actividad principal como historietista y el seguir publicando con cierta regularidad, esos relatos singulares la conducirán a exponer en museos y galerías, “Laura Antológica”, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1991; en los diferentes salones del cómic de prestigio como el de Barcelona, y centros de difusión de la historieta, siendo referente de su incipiente trayectoria, el prestigioso Salón Internacional del Cómic de Angoulême 1989, el reconocimiento más importante de Europa, inauguraron los triunfos de nuestra historieta en el extranjero.



Catálogo de la exposición *La nueva B.D. española / La nouvelle historieta espagnole* (Angoulême 1989).

LAURA

(Laura Pérez Verneti.
Barcelona 1958)

Elle publie dans *El Vibora* depuis 1981. Elle l'a fait aussi dans *Marie Claire* (édition italienne), *Complot* (Barcelona) et dans les éditions Dominique Leroy (France) ¶ Elle a participé dans des expositions collectives de B.D. et de photographie; elle a fait une exposition individuelle de portraits photographiques à Barcelone ¶ Son album, *El toro blanco*, va être publié avec un scénario de Jean Marie Lo Duca ¶



Publica en *El Vibora* desde 1981. También lo ha hecho en *Marie Claire* (edición italiana), *Complot* (Barcelona) y en las ediciones Dominique Leroy (Francia) ¶ Ha participado en exposiciones colectivas de cómics y de fotografía. Exposición individual de retratos fotográficos en Barcelona ¶ Está en curso de publicación el álbum *El toro blanco* con guión de Jean Marie Lo Duca ¶

LÓPEZ

(Alfons López. Lérida 1950)

Dans les années 70 il a collaboré dans des publications d'humour comme *Matarrotos*; *Patufet* o *Supermortadelo*, aussi bien que dans des revues et des journaux comme *Posible*; *Mundo*; *Viejo Topo*; *Diario de Barcelona* y *El Periódico* ¶ En 1975 il fonde le collectif *Butifarra!*, avec lequel ils publieront une revue sous ce même nom. Dans ce collectif, Alfonso López a réalisé des travaux dans le monde de l'affiche, du graphisme et des albums de comics, parmi les-quels il a publié: *Historia de las islas Baleares* ¶ En 1982 il fonde *Cul de Sac*, un hebdomadaire en catalan de courte vie ¶ Postérieurement, et avec la même équipe *Butifarra!*, il réalise les dessins de *Digui Digui*. Il a collaboré aussi dans des revues d'humour comme *El Papus*; *El Jueves* o *Tbo* ¶



En los años 70 colaboró en publicaciones de humor como *Matarrotos*, *Patufet* o *Supermortadelo*, así como en revistas y periódicos como *Posible*, *Mundo*, *Viejo topo*, *Diario de Barcelona* y *El Periódico* ¶ En 1975 funda, el colectivo *Butifarra!*, con el que publicarán una revista del mismo nombre. En este Colectivo, Alfonso López ha llevado a cabo trabajos en el mundo del cartelismo, el grafismo y los álbumes de cómics, entre los que ha publicado *Historia de las islas Baleares* ¶ En 1982 funda *Cul de Sac* un semanario en catalán de corta vida. Posteriormente y con el mismo equipo *Butifarra!* realizaría los dibujos de *Digui Digui* ¶ También ha colaborado en revistas de humor como *El Papus*, *El Jueves* o *Tbo* ¶

LÓPEZ

(Joaquín López Cruces.
Granada 1957)

Publication de comics dans les revues suivantes: *Don Pablito*; *La Granada de papel*; *El Jueves*; *Cairo*; *Madriz*; *Zumbaya* ¶ Il a publié aussi dans: *Diario de Granada*; *Colaboración*; *El Caimán*; *Salud*; *Olvidos de Granada* ¶



Publicación de historietas en las siguientes revistas: *Don Pablito*, *La Granada de papel*, *El Jueves*, *Cairo*, *Madriz*, *Zumbaya* (También en *Diario de Granada*, *Colaboración*, *El Caimán*, *Salud*, *Olvidos de Granada*) ¶

La Ciudad de Toons

Spanish Comics Get Serious

By Anne Rubenstein

This is a review of a book that should exist, but doesn't. I'm imagining a single-volume compilation of Spanish "new comics" like the one Catalonia's regional government published last year: just a few annotated pages each from a few dozen geniuses. In the early '70s, when European comics began to be touted in the U.S. as the shining example and/or only hope of the medium, Spain turned out nothing but ugly government-approved fascist adventure stories. As it happened, most of the French, Dutch, and Italian cartoonists never lived up to the hype; they were well-produced, sure, but expensive, apolitical, airbrushed, full of breasts and spacehips. Remember the Ves album covers? They look like that.

Meanwhile, Spaniards started drawing cartoons that had real art potential. Material and legal conditions were far less favorable to the development of underground comics in Spain than they were in the rest of Europe and the U.S. But thanks to Franco and the Catholic Church, Spaniards could equate hedonism with revolution long after anyone half-awake in the rest of the West realized that sex, drugs, and rock and roll alone were not going to change their world. So the slow loosening of restrictions on what could be said, or drawn, in the post-Franco years resulted in an explosion of movies, novels, and comics that were both politically interesting and a lot of fun.



write fumetti—those photo with word-balloon narratives—before he started making movies. Obviously, this is serious business. So where's the book on it?

If there were one, the first chapter would belong to Nazario, less for the greatness of his art (notable mainly for clarity and loud

denying that he's the best artist of all the new Spanish cartoonists. This becomes clearer as you see his work in black and white, without the sweet pastel washes he favors. He owes his page design and deceptively casual drawing style to George Herriman, but has a way with architecture that's

stories. There are no Spanish superhero comics—though plenty of the U.S. models get imported—so adventure means heroes who are journalists, cops, soldiers, or detectives. Many of these have paid homage to American newspaper strips of the '40s and '50s; others have leaned heavily on *Tintin*. Hergé, *Tintin*'s creator, is a monumental figure in the cartoon pantheon. However, his influence in Spain owes as much to his politics as to his skill; because he was a fascist, and *Tintin* is fascist, Franco allowed this comic (unlike most others) into the country, where it had a profound effect on young cartoonists of all political stripes. For instance, two of the best recent Spanish comics are adventure stories that both pay homage to and transcend their models.

The first, *El Manantial de la Noche*, borrows from Hergé's fine-lined visual style and whimsical sense of humor. Our hero is a rumpled middle-aged guy who appears out of the steam from the illustrator's coffee cup. The voice of his creator sends him off in search of the source of the night, but on the way he makes a skimpy living as an unsuccessful detective. The authors, Fernando Luna and Miguelanxo Prado, play with the tension between sweetness and melancholy: tropical fish appear and disappear in watercoolers, a villain is embezzling from the nudist camp, dozens of black cats are suddenly climbing all over the detective, and he never does get to the source of the night. It's gorgeously drawn, in a palette somehow gloomy, watery, and acidly clear all at once. A few installments of *El Manantial* turned up last year in *Heavy Metal*.

these novels are available in English translation. Most of the comics are not, or else they're out of print, or—at best—hard to find.

What is it about Spain? Smaller than Texas, it has at least as many good cartoonists as the entire United States, supported not only by a large, sophisticated and enthusiastic adult audience but also by government funding. Last summer, *Maus* shared Barcelona's newspaper space with the work of Robert Crumb and Will Eisner, and four or five magazines crammed with local work. These magazines reminded me of *Weirdo* or *RAW*, but unlike our avant-garde underground comic collections, they're published regularly and more or less represent the mainstream of local cartooning. In Spain, daily papers review all the new albums; last August, a historians' controversy over the origin of the comic strip made the papers, too. Pedro Almodóvar

could) than for his numerous impressions and bravery. Nazario was already a famous Barcelona drag queen and pioneer underground cartoonist well before Franco's death. Since 1975, he has chronicled the adventures (in mainstream magazines), sexual and otherwise, of Anarcosma, a gay man in a dress, lurid makeup and real breasts. Anarcosma has more of the sexual characteristics of both genders than real people usually have of either. That is, the character is both hung and stacked. Anarcosma's plots are somewhere between minimal and nonexistent; mostly, Anarcosma has plenty of enjoyable sex—sometimes for money—while cracking good jokes and bad puns. These comments usually pass between our hero/ine and his/her cheerful, macho, leather-clad boyfriend. In Nazario's utopian vision of Barcelona, jealousy and disease never intrude and nobody gets punished for desire. This subversive comic book is the only one centered on Spain's gay male subculture, although many presumably straight cartoonists also draw gay characters.

Barcelona often acts as a backdrop for the new Spanish cartoonists—many of whom are Catalan or (like Nazario) Valencian; two of the three best comic books are published there. Barcelona's primacy has grown partly from its long tradition of good printing and great art, and partly from its history of anarchy and antifascism. Mariscal, another Barcelona artist, reflects his city's taste for anarchist hedonism by portraying the beaches and discos of Catalonia populated with decadent critters who strongly resemble Mickey and Pluto. Crazy Kat style. These characters—the Garricis—drink too much, steal cars, chase girls, go fishing, and speak in slangy non sequiturs. Some people think this is high art, including the editors of *RAW* (whose last edition features a few pages of it). I find it a bit cloying, and—since Mariscal's the logo designer of the 1992 Barcelona Olympics mascot—predict that it will be much more cloying by 1993. On the other hand, there's no

more of his characters inhabit look like nothing else ever built or drawn, even the Gaudi excesses they take after.

Martí, like Mariscal, has an eye for architecture, but his style and subject matter couldn't be more different. His character Taxista is Dick Tracy, that old authoritarian, as incarnated in the body of a devoutly Catholic cabbie. Taxista's a fascist, of course; he worships his mom, he helps the police, he's no brighter than you might expect, and he has to survive numerous encounters with bizarre criminals, threatening women, and violent family members. It's pretty grim, and pretty funny too. Martí's done better work than *The Cabbie*—a series called *Dr. Verigo*, about a psychiatrist who literally gets inside the heads of Spanish neurotics. For instance. On the other hand, *The Cabbie* is available here, in English.

Montesol, another Catalan, also sets his stories in Barcelona. Unlike Martí and Mariscal though, Montesol's art relies not on fantasy but on his obsession with recording the details and tiny narratives of everyday life. His characters gossip, read, sit through pointless classes, shake down editors for more money, take road trips, talk (endlessly) about art, complain about their jobs, fuck, shoot up, sleep, go shopping, hit row records, have existential doubts and pointless affairs. It sounds trivial because it is, but it's also social history, like Alison Bechdel's chronicles of lesbian life in this country. Montesol records the vicissitudes of the post-Franco generation, which has inched from political activism to introspection to consumerism to running the country. (His best chapter title is "¡NATO NO! ¡VISA SI!") Perhaps he's untranslatable, though; at least, the Anglophones I've forced it on ("See, here this guy goes 'Dad explained to me who Duchamp was, but I've stopped drinking'") have failed to appreciate it. Gregory Rabassa, are you listening?

Like most Spanish cartoonists, Montesol also draws more conventional adventure

The second, *Firmado: Mister Fou*, never achieved the popularity of *El Manantial*. It is set, like many Spanish adventure comics, in the glamorous past, this time as remembered by an elderly journalist. The artist, Felipe H. Cava, has fun with the clothes and artifacts of the '20s and '30s, but he's also up to something more serious. He provides signposts which help the writer, Federico del Barrio, move adroitly back and forth between the present and the past. The grim, phantasmagoric plot involves corrupt cops, fake Filipino immigrants, fake pearls, a fake circus, and a masked ball. The weird detail is contained by the calm gray inks and by the controlled, simple language the writer uses. The history which surrounds the plot—dictatorship, republic, dictatorship; the end of empire, xenophobia, economic crisis, civil war—is more than just background. It is crucial to the characters' motivations. The glamour of the past fights for space with brutal realities. A comic book becomes a meditation on the nature of history, and of memory. Magic! In only 56 pages!

So there you have my favorite chapters in this nonexistent anthology. I've left things out: Laura's art nouveau retelling of the minutaur's doom, *El Toro Blanco*, or Mar's ultraviolet appropriation of Peter Pan as Peter Punk (Punk = Punk, get it? Tinkerbell with a mohawk, etc.) And not all Spanish comics are great art. But none of them is as formulaic and uninspired as Spiderman—perhaps because so many wretched mainstream American comics are on the market there anyway. Cartoons, the most dreamlike of media, tap into the anxieties and desires of mass audiences. That's what Spanish cartoonists have managed to do, without limiting their audience to 13-year-old boys. If someone finally did produce my imaginary marvelous anthology with decent production values, at a reasonable price, more American cartoonists might learn to do the same.

¡Pow! ¡Zumba!

LA NOVA HISTORIETA: 30 Dibuixants. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989.

LA NOCHE DE SIEMPRE. By Montesol & Ramón de Roquas. Barcelona: Especial Sin, 1982.

VIDAS EJEMPLARES: Las Guerras Domésticas. By Montesol. Barcelona: Editorial Complot, 1989.

EL MANANTIAL DEL LA NOCHE. By Fernando Luna & Miguelanxo Prado. Barcelona: Norma Editorial, 1989.

HISTORIAS DE GARRICIS. By Mariscal. Barcelona: Editorial Complot, 1987.

FIRMADO: Mister Fou. By Felipe Hernandez Cava & Federico del Barrio. Madrid: Medios revueltos, 1983.

THE CABBIE. By Martí. New York: Catalan Communications, 1987, \$10.95 paper.

VOICE LITERARY SUPPLEMENT, FEBRUARY 1990

NEW YORK
VILLAGE VOICE

21

Anne Rubenstein, artículo "Spanish Comics Get Serious", *New York Village Voice* (USA), Voice Literary Supplement, February-1990. Reseña al álbum de Laura *El toro blanco*, Ediciones La Cúpula (1989).

Nuevos cauces culturales y artísticos. Fuentes y corrientes diversas de influencias artísticas. El cómic español contemporáneo. Perspectiva intercultural: *NSLM*. Referente nacional e internacional de la nueva historieta española. El dilema de la historieta española: la no viabilidad de proyectos españoles en la dinamización internacional, dentro del concepto de evolución de la vanguardia.

La dinamización internacional desde los años ochenta y noventa: sin fronteras. Resultado de esta influencia España, Europa, América alternativa (1980-2000). Cauces muy diversos entre individuos y colectivos, ponen de manifiesto que hay una cantera de dibujantes, que se renueva en las sombras y que reclama con la calidad de sus trabajos un soporte permanente desde el que poder evolucionar, en esta dinamización internacional puesta en marcha desde España, Europa y América, compartiendo el proyecto de la revista *Raw* de Art Spiegelman (década de los ochenta) una de las más influyentes revista neoyorquina de cómics y de grafismo de vanguardia, relevante asimismo en la investigación sobre el formato de diferentes tamaños, supuso también una apertura al cómic español puesto de manifiesto con la colaboración de Mariscal y Marti. Se ponen en marcha fórmulas alternativas, que va a conducir a la publicación de la Antología *Comix 2000* como proyecto de L'Association (2000) editorial independiente francesa; recoge producciones de autores de todo el mundo, entre ellos, los dibujantes españoles Calpurnio, Mauro Entrialgo y Max.

Resultado de esta influencia, *NSLM*, una revista de referencia en la renovación de la nueva historieta española, como propulsora de proyectos gráficos contemporáneos, de autor y vanguardista, a la que he hecho mención en un apartado precedente, de Max y Pere Joan, nacida en la década de los noventa, en la línea de la *graphic novel* americana se convertirá en referente nacional e internacional, en un vehículo para articular ese cómic alternativo internacional que unía a L'Association con Fantagraphics. Sus objetivos están muy definidos: presentar una muestra de la historieta más renovadora y experimental, que recoge los trabajos de la producción independiente europea y norteamericana. Un cómic de autor que no tenía cabida en otras publicaciones a la vez que es una reivindicación cultural y estética del medio. Laura, (véase cap. 2, revista estudiada más exhaustivamente) publica, ya desde el número 2 (1996), en la década de los noventa, en esta revista junto a prestigiosos autores de todo el mundo: Keko, Miguel Gallardo, Federico del Barrio, Micharmut, Raúl, Guillén, Cifré, Joma, Linhart, Paco

Alcázar, Miguel Nuñez, Gabi, Javier Olivares, Santiago Sequeiros, Portela/Iglesias, José Muñoz, Hendrik Dorgather, Criag Au Jeung, Dave Cooper... y nombres consagrados del panorama internacional como Chris Ware, Art Spiegelman, David B., Julie Doucet, David Mazzucchelli.

En este proceso abierto de contagio intercultural, entre *NSLM* y Fantagraphics, la influencia de éste último hace que el cómic alternativo americano llegue a L' Association, influyendo sobre todo en lo temático, la autobiografía, manteniendo el uso del blanco y negro. Este proceso va a permitir también una apertura a los creadores españoles a través de revistas confidenciales (L' Association Amok que publica un tipo de historieta diferente, –aunque minoritario- como ayuda a la salida profesional de todos estos autores), en el caso de Laura, en 1998 publica la historieta de diez páginas *Jalwa*, con guión de Felipe Hernández Cava en *Le cheval sans tête*, editorial Amok; al igual que Federico del Barrio o Manolo Hidalgo. El proyecto *El artefacto perverso* Federico del Barrio, Felipe Hernández Cava, Planeta DeAgostini, 1996, se publicaría en 2008, media década después en Les Editions de l'Anne2 *Le piège*, 2008. Según veremos en Laura, muchos de los proyectos de los historietistas, se ven impedidos de su divulgación, y los autores tienen que ir de editorial en editorial para ver publicadas sus obras con libertad (cantera de autores españoles marginados por la industria, en este contexto (cap. 2), analizo qué hizo, o cuáles fueron los condicionamientos y las causas que propiciaron la no viabilidad de proyectos contemporáneos españoles en la dinamización internacional que impidió que no se reconocieran en su momento, los años ochenta, lo que fue una verdadera ruptura, “sin parangón en Europa” impidiendo su proyección internacional, que estaban renovando la historieta española, la *nueva historieta española*.

Una historieta que hace media década fue materia de controversia y polémica, se ha trocado hoy en temas de investigación y aun de erudición. Muchos de los autores de esa “generación privilegiada”, -tal como la definió Joan Navarro (Catálogo Angoulême, 1989), no se equivocaba cuando dejó expresado frente a la crisis que se produjo a mediados de la década de los ochenta: “toda una serie de autores y obras que serán muy difíciles de recuperar”- están siendo reconocidos hoy como autores de prestigio, al igual que revistas y editoriales innovadoras no fueron ajenas a esta manipulación artística, por mantenerse “al margen”, no facilitó su legitimidad cultural en su momento, como ya sucediera en la segunda vanguardia, años sesenta, juzgada como elitista y hermética. Impidió la proyección internacional, por lo que muchos de los proyectos gráficos contemporáneos basados en la experimentación y que crearon una vanguardia

narrativa y gráfica en el arte contemporáneo, se vieron impedidos de su divulgación, proceso en el que hago hincapié en este estudio, siguiendo la trayectoria como la de Laura, pero desde esta tendencia revisionista actual, conforme la historieta adquiere legitimidad cultural otros cuestionamientos se toman como baremo. En otro sentido, el plano de su trascendencia se confinaba a lo estético una historieta experimental, rupturista en innovaciones formales y temáticas, éste y no otro era el criterio que han hecho notorio estas propuestas de los autores españoles, relato singular y autónomo, no integrado en una serie, valorando criterios estéticos, como trayectoria individual lo demuestra Laura en sus afinidades estéticas, fuera de serialización, sin haber pasado por la prepublicación –en soporte fragmentario y seriado–, hacia libro unitario, basados en nuevos valores literarios y artísticos específicos como medio culto.

En estos relatos singulares, así como las editoriales independientes que hicieron posible el nacimiento de un cómic de autor, van a ser los pilares hacia la diferencia sobre los que se va a sustentar el nuevo concepto a inicios del siglo XXI. La novela gráfica nacerá de este cómic adulto y de autor.

Resultado de esta influencia, nuevos cauces culturales y artísticos van a vehicular más allá de las fronteras el nuevo panorama del cómic alternativo. El cómic alternativo americano, según vimos, llega a Francia a través de Fantagraphics a L'Association, co-editada por Menu y David B., como teóricos, promulgaron su total oposición al mercado tradicional francés infantil y juvenil a favor de una *bd* artística en formato libro frente al clásico álbum BD. *NSLM*, crea ese espacio donde se pudiera ver la producción alternativa de todo el mundo, autores de prestigio pueden ser conocidos a la vez, a través de estas editoriales independientes que funcionaron ya desde los ochenta dando a conocer la producción internacional de los mejores historietistas. El mercado francobelga manteniendo la línea que le caracteriza de producción de series así como la fidelidad de sus lectores, desde hace unos años, a raíz de las nuevas tendencias revisionistas ha puesto su mirada en la producción de editoriales independientes, haciendo hincapié en la innovación de la producción española de autores de muy diferentes estilos, de la que hizo eco también la prensa (como ya lo hiciera la prensa francesa *Le Monde* (Le Monde Livres, 1989) en la década de los ochenta en un artículo elogioso firmado por Antonio Altarriba y Thierry Groesnteen sobre la *nueva narrativa española*, el nuevo cómic español, -de la que doy la pertinente referencia en el capítulo de Laura – Angoulême (1989), y en el catálogo de la exposición, valorando a toda una generación de historietistas de la nueva narrativa española, “que estaban cambiando el

modo de hacer en el cómic”, que no entendía por qué no alcanzaban proyección internacional: “La historieta española tiene autores suficientes para lograr una transformación profunda y sin parangón en otros países”, dónde radica el problema –se plantean en el artículo de *Le Monde*, este sentimiento que esta *bande dessinée n’arrive pas à ‘découller’*? Es un problema planteado a la industria: “que los editores inicien un proceso de cambio”, ahí radica la no visibilidad en su momento de este renovador cómic español, el artículo apunta a las políticas de las casas editoriales que se mueven “*en deus tendances irreconciliables*” -examina el artículo más adelante- (remito al capítulo 2). Las consecuencias, debidas a pautas de actuación del sector editorial, al que es ineludible no aludir, dada la precaria infraestructura española y a la no reconversión de la industria tradicional.

Le dilemme de la BD espagnole

SUIVANT le jour, l'humeur et le temps qu'il fait, la bande dessinée en Espagne se dit *comix*, *tebeo*, ou *historieta*. Moins bien connue en France que les *fumetti* italiens, la BD espagnole n'a pu affirmer son identité qu'après la mort du général Franco. Dans les années 60, seuls publiaient chez nous les auteurs travaillant directement à destination du marché international, faute de supports pour les accueillir, ou d'une suffisante liberté d'expression. De cette génération, plusieurs artistes, tels Julio Ribera (*le Vagabond des limbes*, avec Christian Godard), Victor de la Fuente (*les Anges d'acier*, avec Victor Muri, Francis Falhu, avec l'anglais Cortegiani), ou Jordi Bernés (*Torpedo*, avec Sanchez Abelló) sont à présent considérés dans l'Hexagone comme des valeurs sûres, au même titre que les plus jeunes, Carlos Gimenez (*Paracuellos*), Alfonso Font (*Aitor et les Aragonais*, avec Gubias) et Daniel Torres (*Roco Vargat*). Mais ces quelques figures familières ne suffisent pas à masquer une relative méconnaissance de ce que la bande dessinée représentait dans l'Espagne franquiste d'hier, de ce qu'il en est advenu d'elle dans l'Espagne socialiste d'aujourd'hui.

Toutes les conditions sont réunies au Salon d'Angoulême pour faire découvrir aux bédéphiles francophones la richesse de la production ibérique. Présence de l'ensemble des éditeurs dans un pavillon réservé à leur intention, présentation de deux expositions d'une considérable ampleur, déplacement de très nombreux dessinateurs et scénaristes, et même visite de M. Jorge Semprún, le ministre de la culture du gouvernement madrilène.

La première des expositions retrace l'histoire de la BD espagnole jusqu'aux années 70 et y réserve un sort privilégié à Jesus Iturriz. Le créateur, aujourd'hui

septuagénaire, de *Cuio* et de *Anita Deminiata*, unanimement reconnu comme la plus grande figure de la période «classique». L'autre exposition est une anthologie de la nouvelle BD espagnole, celle de l'après-franquisme. Quel type, cet ouvrage abordait les thèmes du double et de la perte d'identité, que l'on a retrouvés en 1988 dans le récent *Afano*, publié par Calma.

La jeune BD espagnole recèle évidemment bien d'autres talents. Le monde éditorial apparaît désormais déchiré en deux tendances irréconciliables. D'un côté, de grands groupes ayant un pied dans tous les médias (Forum, Zinco, Editions B...) inondent les kiosques de bandes dessinées bon marché, parmi lesquelles on trouve des magazines de création (le nouveau *TBO* ou encore *El Cuervo* *Trueno*) et des comic-books importés des États-Unis. De l'autre, des petites maisons d'édition telles Complot ou Housager, publient chaque année un très petit nombre d'albums de haute qualité. La revue *Medios* *Remellós*, apparue en 1988 (conçue et éditée par Vique de Madrid), se caractérise de même par le refus des concessions et une très haute exigence artistique.

Entre ces deux pôles, les maisons d'édition traditionnelles (Norma, Toutain, et, dans une moindre mesure, La Capilla -éditeur du toujours intéressant mensuel *El Víbora*) ne parviennent pas à trouver à quelle politique se rallier, et se contentent de gérer la crise, pivotant d'extrême à extrême, tantôt bénéficiant de quelques publications ont été coupées, le marché des albums a montré son exigence.

Sur le marché du poche, le monopole de J'ai Lu BD (groupe Flammarion) résiste. Le Livre de poche (Hachette) a manqué son coup. Il avait aussi manqué ses livres, particulièrement mal reçus et mal réalisés. J'ai Lu les a rachetés, et Hachette, qui distribue, n'y perdrait rien. Mais un troisième baron, Presses-Poches, se lance dans l'aventure en exploitant le fonds Dargaud au rythme de quarante volumes par an. Pour s'imposer, il devra faire un sérieux effort technique : les premiers livres paraissent bédés.

Seul espoir d'innovation et de qualité : les éditeurs de plus petite taille, parfois lancés par des dessinateurs déçus par l'édition dominante. Ainsi le Vaisseau d'argent (créé par Godard et Ribera) et Cristal BD (maison suisse fondée autour de Derb) viennent-ils épauler les Sorg, Delcourt, Venus d'Ouest, déjà implantés, ou Magic-Strip, qui repart.

N'insistons pas sur le marasme des revues (*le Monde* du 6 janvier) et l'effondrement des ventes que connaissent, en particulier, les mensuels pour adultes : à l'exception de l'atypique *Fluide Glacial*, aucun ne dépasse 25 000 exemplaires vendus. Depuis toujours, c'était au travers de ses revues que la bande dessinée se renouvelait, s'inventait. Il y a donc lieu de s'inquiéter : comment pondra-t-elle des oeuvres d'art après avoir mangé la poule ?

ANTONIO ALTARRIBA et THIERRY GROENSTEEN.

F. G. YVES FRÉMON.

Illustration de Ribera, l'un des jeunes Espagnols qui montent.

que cinquante auteurs âgés de moins de trente-cinq ans y sont représentés, à raison de trois planches chacun.

Un goût retrouvé pour la satire

Cette jeune génération a déjà ses champions. Deux dessinateurs, en particulier, semblent promis à une belle carrière : le premier n'est autre que Miguelanxo Prado, révélé en France en 1988 par deux albums (*Chienne de vie* et *Demain les dauphins*) et par des récits complets dans le mensuel *El Víbora* ; le second, qui reste à traduire, se nomme José María Beroy. Né à Barcelone en 1962, c'est un apôtre de fanzine, un disciple de Poe et de Lovecraft. Révélé par son *Doctor Mahuza* paru dans *Cherry* en 1985, il s'est imposé avec l'album 666/999. Tout en se donnant comme une relecture de l'*Apu-*

Artículo de Antonio Altarriba y Thierry Groensteen, “Le dilemme de la BD espagnole”, Journal *Le Monde* (“Le Monde Livres”), viernes 17 de enero 1989.

La atracción de algunos de nuestros historietistas que trabajan en la línea del mercado francobelga en la producción de series como Ana Miralles, *Eva Medusa* en los noventa y su consagración internacional con la serie *Djinn* (2001), producida en Francia; entre

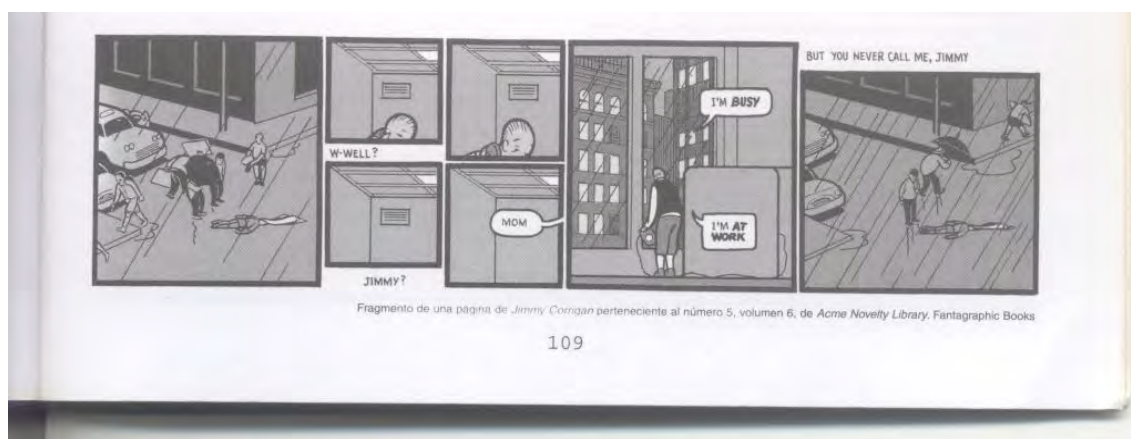
otros autores, la serie de Ana Miralles considerada en Francia como producción autóctona por sus lectores franceses.

NSLM dio la oportunidad de dar a conocer la obra del cómic alternativo mundial, *comic-book* adulto (cuadernillo grapado en blanco y negro) que había sido el soporte del cómic alternativo dará paso al formato libro en la novela gráfica.

3.1.4. UNA APROXIMACIÓN A LA "GRAPHIC NOVEL" (NOVELA GRÁFICA)

La novela gráfica contemporánea

El 2000 marca la plenitud de este cómic adulto, un cómic consolidado en un nuevo caudal de arte y posibilidad creadora frente al decadentismo en el que se encontraba el cómic comercial, no sólo en España sino también en Europa y América. En este nuevo contexto de transformación, se van a dar una serie de obras consideradas como las primeras novelas gráficas contemporáneas *Persépolis*, de Marjane Satrapi, en Francia, publicado por L'Association, (2000); y *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid in the World* (*Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo*), publicado por Pantheon en Estados Unidos, de Chris Ware, en 2000. A inicios del nuevo siglo, *Comix 2000* de 2000 páginas será una referencia clave en el panorama internacional constituida por generaciones de historietistas que han ido consolidando el lenguaje del cómic.



Fragmento de una página de *Jimmy Corrigan* antes de su conversión a novela gráfica, de Chris Ware perteneciente al número 5, volumen 6, de *Acme Novelty Library*. Fantagraphics Books. Imagen extraída de la revista *NSLM*, de un interés internacional muy importante, 4 de mayo de 1997, p. 109.

El auge de la novela gráfica a inicios del siglo XXI en la fase de cambio del cómic alternativo hacia “graphic novel” (novela gráfica). El tránsito de las historietas desde el estilo de los *comic-book* a las exigencias del nuevo concepto de novela gráfica contemporánea en formato libro.

El éxito que alcanzará desde inicios del siglo XXI el nuevo término de novela gráfica permitirá la difusión de autores españoles al resto del mundo una narrativa gráfica de calidad y heterogénea, en trayectorias individuales, la experimentación formal y visual, muy diferenciados estilísticamente, en la que se inscribe Laura, o en focos que tienen como base la historia como esencia misma del cómic, como lo hiciera un autor de referencia en España, Carlos Giménez, *Paracuellos* (1976-2003), que está anunciando una narrativa que se va a decantar por la autobiografía, crítica hacia la transición, y de compromiso político. Un trabajo insólito para su época y afín a las nuevas tendencias de la novela gráfica. En 2010 recibirá el galardón cultural de Premio del Patrimonio en el Festival Internacional del Cómic de Angoulême, publicada en Francia como un cómic francés, en *Fluide Glacial*. A *Maus*, de Art Spiegelman, tema complejo dentro del cómic, considerada la primera novela gráfica, no así en la forma: no figuras humanas sino animales, porque se trata de un cómic, técnica del dibujo infantil: líneas suaves y modeladas); a la pionera de Will Eisner *A Contract with God*. Subtítulo “A Graphic Novel” by Will Eisner. Y sin obviar el antecedente *American Splendor* de Harvey Pekar y Robert Crumb, trata la rutina de un ser humano, la vida de Pekar.

Viene demostrado, también, a través del trabajo colectivo del álbum *11-M. Once miradas* (2005, Edicions de Ponent), en blanco y negro, sobre el atentado en Madrid de marzo de 2004, once autores españoles de prestigio: Ana Juan (Portada), Bartolomé Seguí (con guión de Felipe Hernández Cava), Enrique Flores, Keko, Micharmut, Raúl, Santiago Sequeiros (guión de Felipe Hernández Cava), Silvestre (Federico del Barrio), Victoria Martos y Laura que publicó la historieta “Centelleante universo”, guión de Felipe Hernández Cava, recibió en Roma el premio Yellow Kid 2005 por el valor de este libro en la investigación de nuevas vías en la narración gráfica. Trabajo emprendido por Pepe Gálvez, Antoni Guiral, Joan Mundet y Francis González es *La novela gráfica* (2009), la base narrativa se centra en la sentencia judicial sobre dichos atentados.

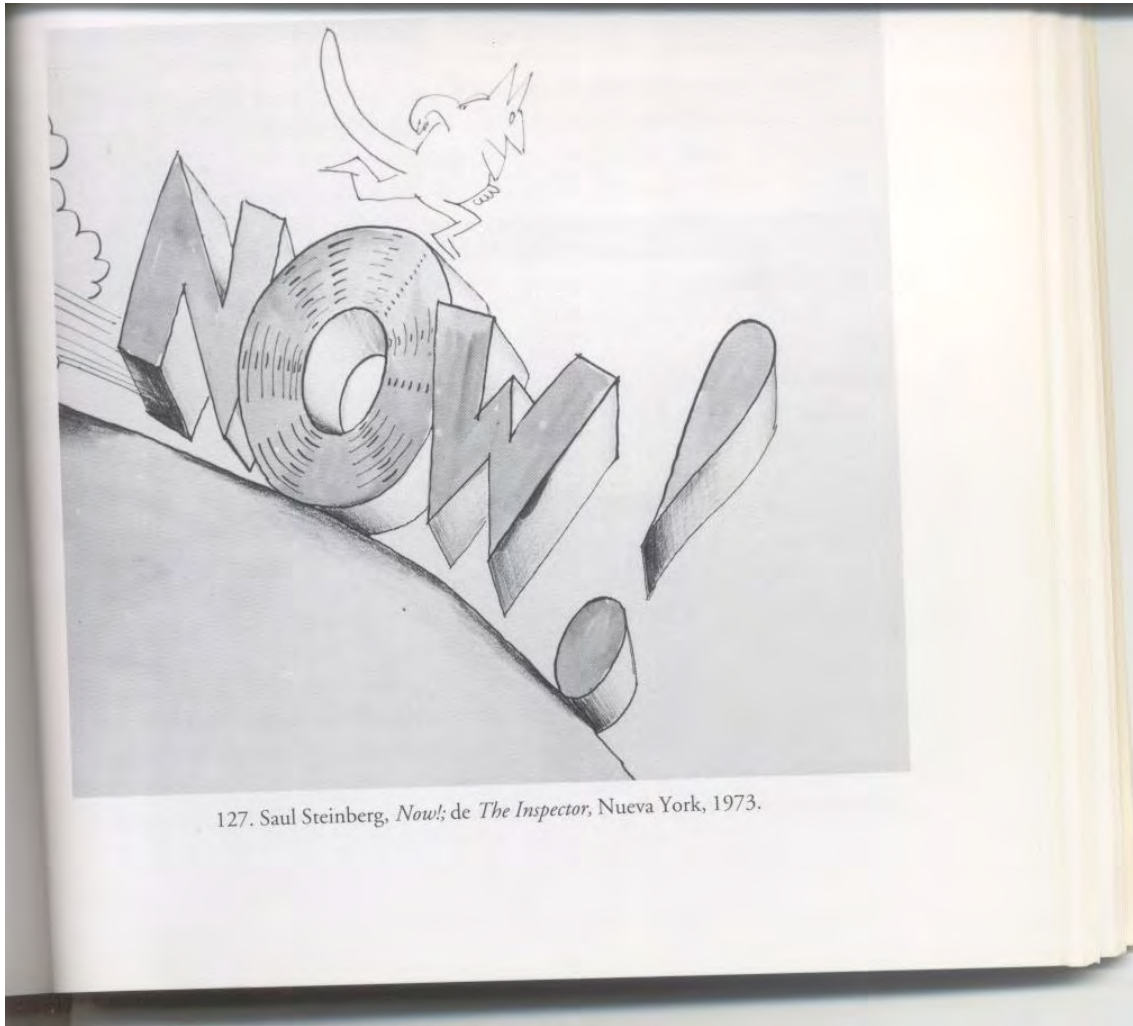
Dentro del auge que está alcanzando la novela gráfica internacional, en España, el eco de la novela gráfica se producirá con la publicación de *Arrugas*, de Paco Roca en 2007 que obtuvo el Premio Nacional del Cómic (2008), producido en la editorial

francesa Delcourt col. Miragles, con el título *Rides ou les rues de sable*, y en España Astiberri tradujo como *Arrugas*, comprando los derechos a la editorial francesa, como un cómic francés traducido al español por la editorial española Astiberri. Centra su interés, como tema, el Alzheimer padecido por un anciano en una residencia. La difusión de los autores españoles en circuitos internacionales está teniendo muy buena acogida ante la calidad de la producción española. Fehaciente interés por la aparición de obras como *Las serpientes ciegas* (*Les serpents oveugles*, Dargaud, col. Long Courier, 2008) de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí, Premio Nacional del Cómic 2008. *María y yo*, de Gallardo (2007), *El arte de volar* de Antonio Altarriba y Kim, (2009), Premio Nacional del Cómic 2010, “representa la madurez de la historieta como narrativa adulta”, la calidad dependerá del talento de los autores, tal como lo hicieran, si trazamos una trayectoria desde *A Contract with God* de Will Eisner, *Paracuellos* a *Maus*, sin olvidar, ya lo dije antes, en esta línea, el antecedente *American Splendor* de Harvey Pekar y Crumb, corrobora la inserción de nuestros autores españoles en la corriente más internacional de la novela gráfica hasta hoy; innovando en el terreno de la poesía incurre Laura con la novela gráfica *Pessoa & Cia* (2011), un tratamiento muy personal de esta obra maestra de la Literatura, en una nueva editorial Luces de Gálibo, Jesús Aguado, de Barcelona. Una autora privilegiada que ha sabido mantenerse en el panorama internacional desde la década de los ochenta, autora experimental y dramática, en sus relatos singulares no seriados y autónomos, en publicaciones independientes cuyas exigencias fueron seleccionar con criterios estéticos haciendo posible este cómic de autor y artístico mucho antes del “término” novela gráfica, en esta generación de los ochenta, historietas cortas, el relato largo no parece ser una cualidad intrínseca, (no necesariamente) al que tiende la novela gráfica llevaba encapsulado las ideas seminales de época que configuran hoy las exigencias de la novela gráfica: hacer cómic artístico y adulto, con libertad creadora, en libro unitario, sus nuevos espacios y un nuevo público.

La novela gráfica contemporánea: desde *A Contract with God* (*Contrato con Dios*) 1978, de Will Eisner, pionero; *Paracuellos* 1976, un trabajo insólito para su época de Carlos Giménez a *Maus* 1986, de Art Spiegelman, que relega aquí la experimentación, considerada la primera novela gráfica, publicada por una editorial literaria Pantheon, premio Pulitzer 1992, y de la que (Barbieri, 1998) dijo: “La historieta tiene todo el eco y el aliento de una gran novela”. Las características más destacadas de los autores de novela gráfica, tienden hacia el lenguaje, la narración en el cómic, expresándose a través

de una línea intimista, autobiográfica, abandonando por parte de la mayoría de autores españoles la experimentación. Pero, me interesa, la excepción, investigar en trayectorias individuales de artistas, la trayectoria de la dibujante Laura es muy representativa de lo que queremos estudiar, una interrelación directa entre la narración del cómic (la expresión escrita en el cómic) y la experimentación formal y visual, abriéndose paso en el plano literario y estético vistos en conexión estrecha con las artes visuales, lo que llamaríamos capacidad experimental, entre lo plástico-literario que conforman una vanguardia gráfica, dentro de las tendencias y corrientes artísticas de estos últimos quince años del arte contemporáneo. La trayectoria singular de Felipe Hernández Cava simbolizada por el espíritu de cambio y evolución en revistas que arrancan en la década de los ochenta, ya reseñadas, guionista que ha colaborado con autores de muy diferentes registros gráficos, entre ellos, Laura, Raúl, Federico del Barrio, Santiago Sequeiros, Ricard Castelles, Bartolomé Seguí...

Voy a establecer un puente abierto hacia arte contemporáneo, la figura singular de Saul Steinberg, “que ha encontrado un nuevos modos de convertir la propia palabra en una imagen de su significado”. Va abrir la muestra que propongo a continuación, en mi interés en la investigación de trayectorias singulares.



127. Saul Steinberg, *Now!*; de *The Inspector*, Nueva York, 1973.

Saul Steinberg, *Now!*; de *The Inspector*, Nueva York, 1973.

“Su dibujo *Now!* (*¡Ahora!*), que siempre corre hacia delante, contiene una advertencia contra cualquier historiador que se aventure a hablar del “ahora” en el arte”. (Gombrich:187). Blanchard: “una nueva era de los cómics es puesta en marcha, ya ha comenzado”.

3.1.4.1. MUESTRA: “Laura en trayectorias individuales contrastadas”. “De Laura a Ware y otros artistas gráficos”

Dentro de esta línea de corrientes plásticas vanguardistas en trayectorias individuales, como la de Laura, observaremos, cómo los autores de cómic han investigado en ámbitos paralelos y a veces coincidentes con las investigaciones y movimientos artísticos de la pintura, la escultura, la fotografía, la arquitectura, el diseño, etcétera, pues las inquietudes creativas de cada época se plasman en los diferentes medios o disciplinas artísticas. Podemos observar estos nuevos conceptos a través de una multiplicidad de lenguajes, en esta muestra que propongo. Me viene a bien hacer referencia a La

exposición AvantComic, celebrada en La Central (Museo Reina Sofía Madrid, 2008), es un buen testimonio de ello y la voy a utilizar de introductorio:

*Trata las cada vez más imprecisas fronteras
entre cómic, ilustración y ciertas formas de arte contemporáneo
que comparten el dibujo como actividad central.*

La Central

Laura dijo a cerca del dibujo: “Para mí dibujar historietas es precisamente realizar un esfuerzo riguroso de reflexión filosófica, una exigencia de concentración en el pensamiento y las ideas”.

Esta exposición AvantComic, recoge a reconocidos artistas gráficos: Charles Burns, Richard McGuire, Moriarty, Mattotti, entre otros. Los autores del cómic investigan dentro de las tendencias de las corrientes artísticas más vanguardistas del arte contemporáneo de las últimas décadas. Los hallazgos que abren nuevas posibilidades a la narración en el cómic, de Laura a Ware, también en la que se mueven McGuire o Moriarty. En Laura, su obra refleja el influjo de otros campos de su experimentación artística, distintos de la historieta, como la pintura, el diseño, la fotografía...

Mi objetivo, en esta muestra es confrontar el trabajo de creadores de su quehacer en la vitalidad de un medio para la expresión de la fragmentación discursiva de nuestra contemporaneidad: reivindicación del valor artístico del dibujo técnico experimental. Laura, Chris Ware, McGuire, esta muestra ilustra y confirma mis palabras: la agudeza singular de artistas que consolidan el lenguaje del cómic.

Algunos historietistas entre los que se encuentran Laura y Ware (autor consagrado internacionalmente en Europa y América y maestro de la novela gráfica) “están en la imprecisa frontera –tal como lo expreso en la cita- entre el cómic y la ilustración y ciertas formas de arte contemporáneo”. Sus relatos singulares, dominio de las artes gráficas del dibujo, y diseño de sus obras, a través de una planificación minuciosa, el uso de la línea, que hace avanzar el lenguaje desde las posibilidades del medio, la importancia que la puesta en página tiene sobre el significado de la imagen; nos refieren a “Imagen y palabra en el arte del siglo XX”: una nueva argumentación cultural: la

palabra menos “sospechosa” (apartado final de este capítulo, Gombrich). Laura hizo la siguientes observaciones y extraigo la cita del contexto para resaltarla:

La mezcla de texto e y de imagen me interesa mucho más que una única imagen cerrada como la de la pintura.

Entre la literatura y la experimentación formal y visual entre lo plástico-literario de carácter vanguardista, se mueven Laura o Ware, nos retiene su espectáculo plástico, conforman una cultura visual, constituída cada vez más por multitud de elementos visuales. A través de esta muestra contrastada, tomando a Laura como referencia, pretendo observar los cambios estilísticos y las diferentes investigaciones formales que se observan en sus cómics: “Seguir dibujando los diferentes estilos que necesitaba expresar...”, como se ilustra en esta muestra. Conciencia de artista, la conducirán a madurar un estilo personal de narración y de grafismo producto de una evolución personal según las exigencias artísticas en lugar de las exigencias comerciales.

Las aportaciones de Laura a la historieta abren nuevas posibilidades a la narración en imágenes. Le interesa estudiar las posibilidades del lenguaje de la historieta, la discusión de estilos, en una misma historieta en, guiones propios, o de guionistas y adaptaciones de obras literarias. Las historietas seleccionadas, están analizadas más exhaustivamente en el apartado que tiene como objeto el estudio de la obra de Laura (enmarcado su trabajo dentro de las coordenadas de corrientes artísticas europeas y americanas más vanguardistas de los últimos quince años).

Me interesa esbozar esta idea, que va ser central en esta muestra, captada desde el punto de vista de una Teoría de la Imagen, como es la de Justo Villafañe:

No pretender averiguar lo que el autor quiso decir al mundo, sino cómo lo dijo. Los elementos de juicio para esta explicación han de ser forzosamente icónicos para no reducir la especificidad de lo plástico y lo poético. Requiere un análisis formal de la plástica, estudio de la representación.

Laura impone una disciplina al lector, le interesa que desarrolle o adquiera una disciplina visual, no le interesa un lector cómodo, quiere que participe en su juego; juego que entra dentro hoy de las exigencias de la novela gráfica contemporánea.

Así pues, nos interesa el “cómo lo dijo”: ante el hecho de que toda imagen es ante todo un hecho plástico, la esencia de la imagen es su naturaleza icónica; la literatura, su naturaleza verbal, el lenguaje, la palabra. Ante este hecho, le interesa a Laura: “El

choque de visiones, las relaciones, comparaciones e interferencias entre diferentes lenguajes y “sujetos” estilísticos y de contenido (en el texto y en la imagen) dentro de una misma propuesta o libro”. Configuran unos relatos complejos, que por otra parte no son nada comerciales, este método exige considerar la nueva viñeta a resolver como algo exclusivo, cerrado, planteándose inventar desde cero una idea coherente en sus límites, planteándose un nuevo problema, exige una mentalidad cultivada, una cultura visual frente a “la complaciente y cómoda lectura “masticada”, lineal, explotada una y mil veces (que no pretende esta última, “despertar” la inteligencia activa)”. Arguye Laura. Esto es importante para comprender la muestra. A través de las creaciones de Laura, Ware, McGuire, vemos, cómo un artista puede expresarse de muchas maneras diferentes, con diferentes medios y utilizando estrategias diferentes, característico de las décadas de los años 1970, 1980 y 1990, lo que se ha denominado dentro de los movimientos artísticos, como “pluralismo”.

Dibujantes, motivados por ideas gráficas originales, técnicas narrativas también originales, es al arte contemporáneo al que hacen referencia. El cómic debe mucho a la ilustración, pero separados sus caminos, ahora, no voy a hacer hincapié en las diferencias, sino un tema que se establece común a la ilustración y al cómic es: el dibujo y sus técnicas. “Dibujo, difícil marcar las diferencias entre cómic e ilustración –como analiza- (Barbieri: 23) pero ciertas técnicas subrayan la acción y el dinamismo son más privilegiados por el cómic que por la ilustración”. Nos lleva a ver cómo así: intercambio de técnicas y de formas estilísticas entre los dos lenguajes y un lenguaje: los autores de cómic que han recuperado formas típicas de la ilustración con fines expresivos. El acercamiento se ha producido, en cambio, con el arte contemporáneo. La relación entre el lenguaje del cómic y el arte contemporáneo, las imágenes abstractas-asociaciones como las de Moriarty, o Mattotti (de la pintura tradicional figurativa, nada), el acercamiento, es al arte contemporáneo “intelectual” (sobre todo cuando es poco o nada figurativo). Las formas del arte tradicional han llegado desde siempre al cómic recuperadas por la ilustración. Ese camino, por tanto, ya había sido explotado (Barbieri: 23).

En el arte contemporáneo, la recuperación de una cultura pictórica, buscando la fuerza expresiva, la deformación expresiva del expresionismo pictórico alemán de principios del siglo XX, que el cómic podía aprovechar, independientemente de la ilustración, manteniéndonos en el campo de lo visual.

Pero, lo que comparten, Laura y Ware es el producto de su interacción de texto e imagen, algo nuevo surgirá, que no es la imagen ni las palabras: lo literario y lo artístico, entre la narración en el cómic la expresión literaria y la experimentación formal y visual. La minuciosidad formal que se aprecia en ambos artistas (detallismo) y la diversidad de formatos de sus obras, tanto en Laura como Ware. Procedimientos del arte como las digresiones. La digresión, dice muy bien (Claudio Guillén, 2005: 173) "... barruntamos que el intento nada más de liberarse de éste, de desviarse, de extraviarse, de deformarse o transformarse, es significativo. Y esta disponibilidad es característica de las formas", y Laura, Ware, McGuire hacen uso de la digresión dentro de un lenguaje visual. Laura investiga y experimenta con el formato para expresar libremente su creatividad, recordemos la historieta *Sagreara City* (1980) se observa una lectura de la página, en panorámica cinematográfica, importancia concedida al formato de la historieta en horizontal que rompe la estructura de las demás historietas incluidas en el libro, hay que darle la vuelta (1999), o formatos grandes, o apaisados (el formato, como elemento escalar por excelencia, estructura de relación), la importancia del diseño, como un lenguaje más para tratar una nueva propuesta o la puesta en página pone en relieve el elemento visual que exige un detenimiento en las viñetas, como imágenes fijas, en la estética del arte conceptual, multiplicidad de lecturas que se observan dentro de la misma página de una misma historieta (Laura).

Esta muestra, relatos cortos o historietas desde una página como *Consuelo Arroyo*, de Laura, a dos, tres o seis, ideas seminales de la época de la vía de experimentación llevada a cabo en la década de los ochenta sustentan la novela gráfica contemporánea.

Dentro de las historietas experimentales de Laura:

La historieta *Me quiere no me quiere* (Imagen 1, 1992), de Laura contrastada con la historieta de Chris Ware página de una de las historietas de los diversos números de *Acmé Novelty Library* (Imagen 2, n.º 18, 2007) (los *Acmés* de Ware, formatos de diferentes tamaños), apreciamos en los dos autores el valor del diseño prueba de la fertilidad de los descubrimientos visuales hechos por el arte de los estudios en nuestro siglo, en Ware, influencia del diseño modernista, (se aprecia muy claramente en su novela gráfica, recopilación de los *Acmes*, publicados en libro unitario (2000) *Jimmy Corrigan. The Smartes Kid in the World* (*Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo*): en busca de nuevas concepciones a finales del siglo XIX el nuevo arte o *art nouveau*, hacia 1890, investigación de nuevos adornos y materiales (arquitectónicos).

La nueva arquitectura de acero y cristal se había desarrollado en las estaciones de ferrocarril y en las construcciones industriales, crear un estilo ornamental propio. Líneas onduladas curvas (que viene del arte oriental: arte de representar el movimiento, predilección por líneas onduladas, curvas sinuosas, formas redondeadas ininterrumpidas componen un sentido del movimiento, que nos recuerda el álbum de Laura *El toro blanco* (1989), referencias a la caligrafía oriental) a las estructuras de acero buscando el movimiento frente a la simetría camino al arte moderno (Ware). Se observa la influencia de los experimentadores gráficos de los años 30, las novelas en grabados sin palabras de Masereel (al que volveremos, por considerarse estas novelas como uno de los precursores más antiguos de la novela gráfica).

Entre ambas imágenes (1) Laura y (2) Ware observamos: importancia concedida al formato, innovación del formato alargado como vía experimental para tratar nuevas propuestas, las técnicas narrativas relativas al montaje, la puesta en página, o en la expresión iconográfica el encuadre como elemento visual, las digresiones, viñetas detalle (dentro de una misma viñeta), la intrusión de la palabra en la imagen, vistas en conexión cobran un interés mayor, ambas en color. Observamos diferentes décadas de composición entre Laura (anterior) y Ware): la invención de efectos artísticos, de dos dibujantes de calidad contrastada:

(Imagen 1) *Me quiere no me quiere*, Laura, guión extraído de *La balada del café triste*, de Carson McCullers, *In Juve*, n.º 22 (1992). El formato de esta revista difiere de los otros soportes, innovación del formato (alargado). Entra dentro de sus historietas experimentales. Reivindica el valor artístico del dibujo estilo diseño industrial o dibujo técnico, buscando el gran atractivo artístico y estético de la representación a través del dibujo resaltando el carácter de idiosincrasia del dibujo frente a la fotografía, dibujando el trazo a mano alzada, que imprime deformidades al objeto representado, en esta imagen, el objeto “Mecánica”, y presenta respecto al resto de su producción también una historieta atípica tomando como tema de representación la belleza de las máquinas, construyendo una metáfora con el mecanismo del enamoramiento aprovechando el formato alargado (20 x 40), que es manipulado por la visión artística de la autora.

La intrusión de la palabra en la imagen en el arte del siglo XX, en esta historieta. El valor del diseño (diseño industrial), minuciosidad. Una lectura de la página, como elemento visual, exige una detención, algo que se mira no sólo se lee. Me viene a la memoria “el arte de ver”: el ojo escudriña la página, y las sugerencias o mensajes que ésta suscita son utilizados por la mente que analiza para resolver (lo que recordamos no es la fuerza de la palabra sino la fuerza de una

LA BALADA DEL CAFÉ TRISTE

HAY
EL AMANTE Y
EL AMADO,
PERO ESTOS
DOS PROCEDEN
DE REGIONES
DISTINTAS.

ANTE TODO,
EL AMOR ES
UNA EXPERIENCIA
COMPARTIDA POR
DOS PERSONAS...
..PERO ESTO NO
QUIERE DECIR QUE
LA EXPERIENCIA SEA
LA MISMA PARA
LAS DOS...

DIBUJO Y COLOR: LAURA

① GUIÓN EXTRAIDO DE "LA BALADA DEL CAFÉ TRISTE" DE CARSON McCOLLERS

[illegible]

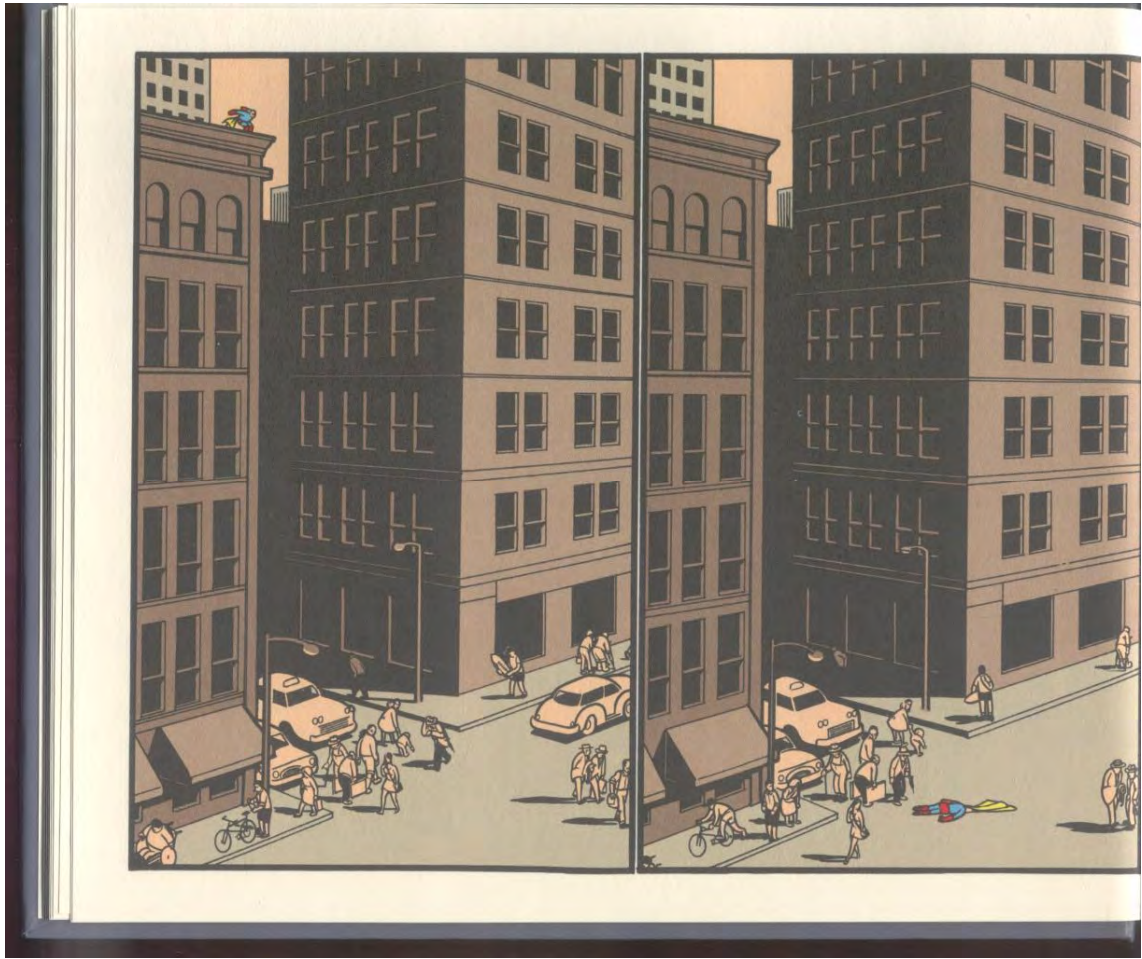
103



Página del libro *La ciudad*, novelas en grabados sin palabras (1925), Frans Masereel

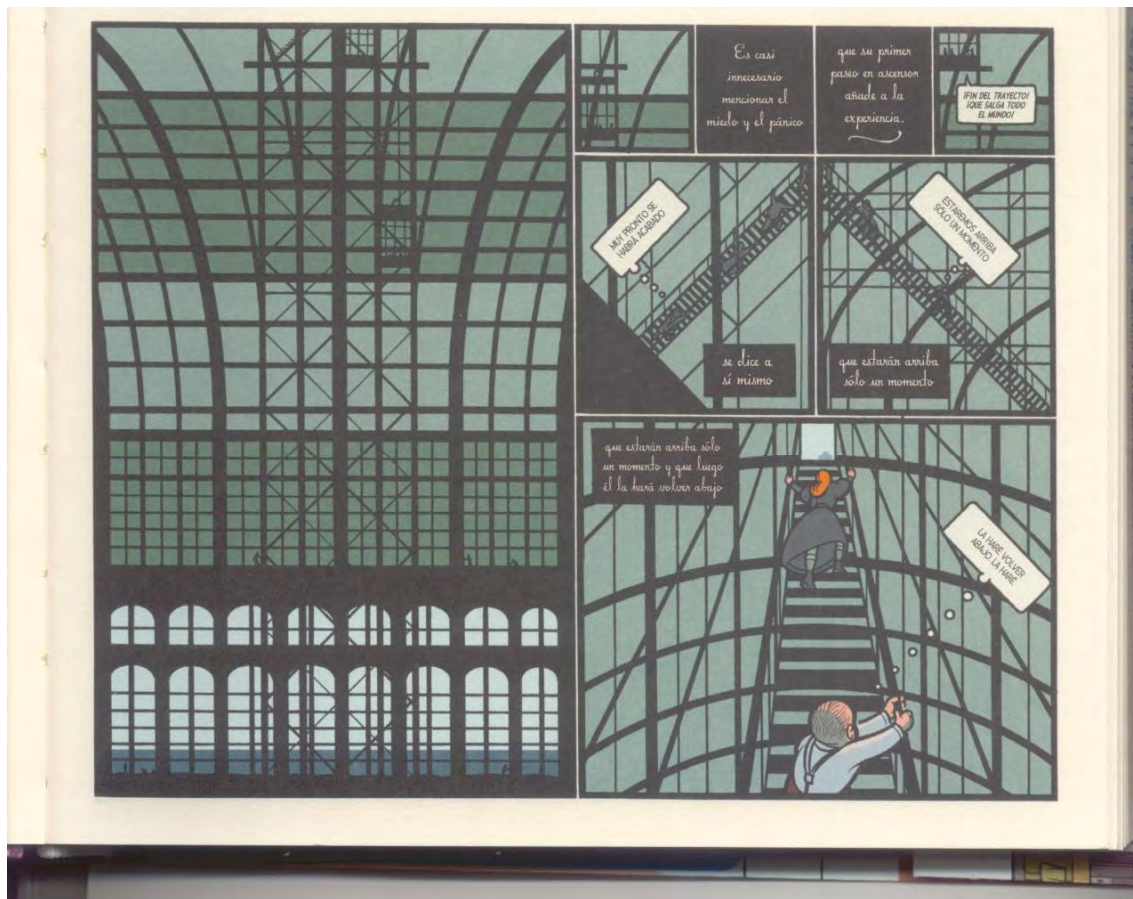


Página de la novela gráfica *Jimmy Corrigan* (2000), Chris Ware.

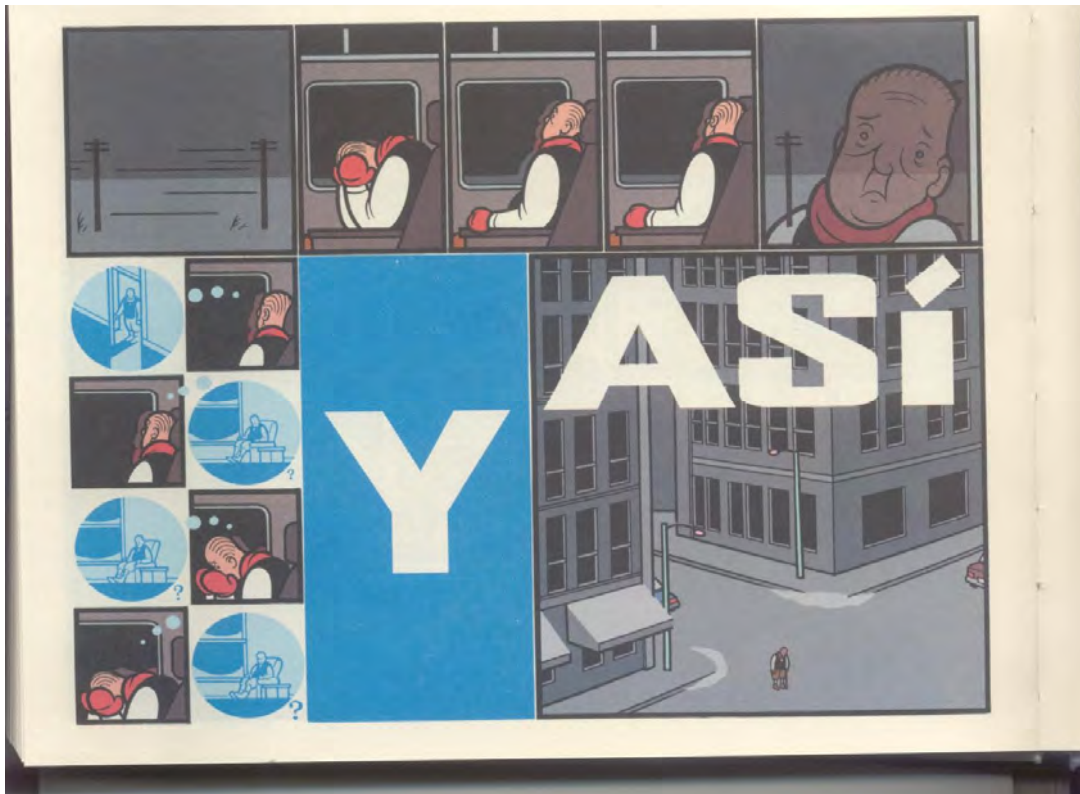


Página de la novela gráfica *Jimmy Corrigan* (2000), Chris Ware.



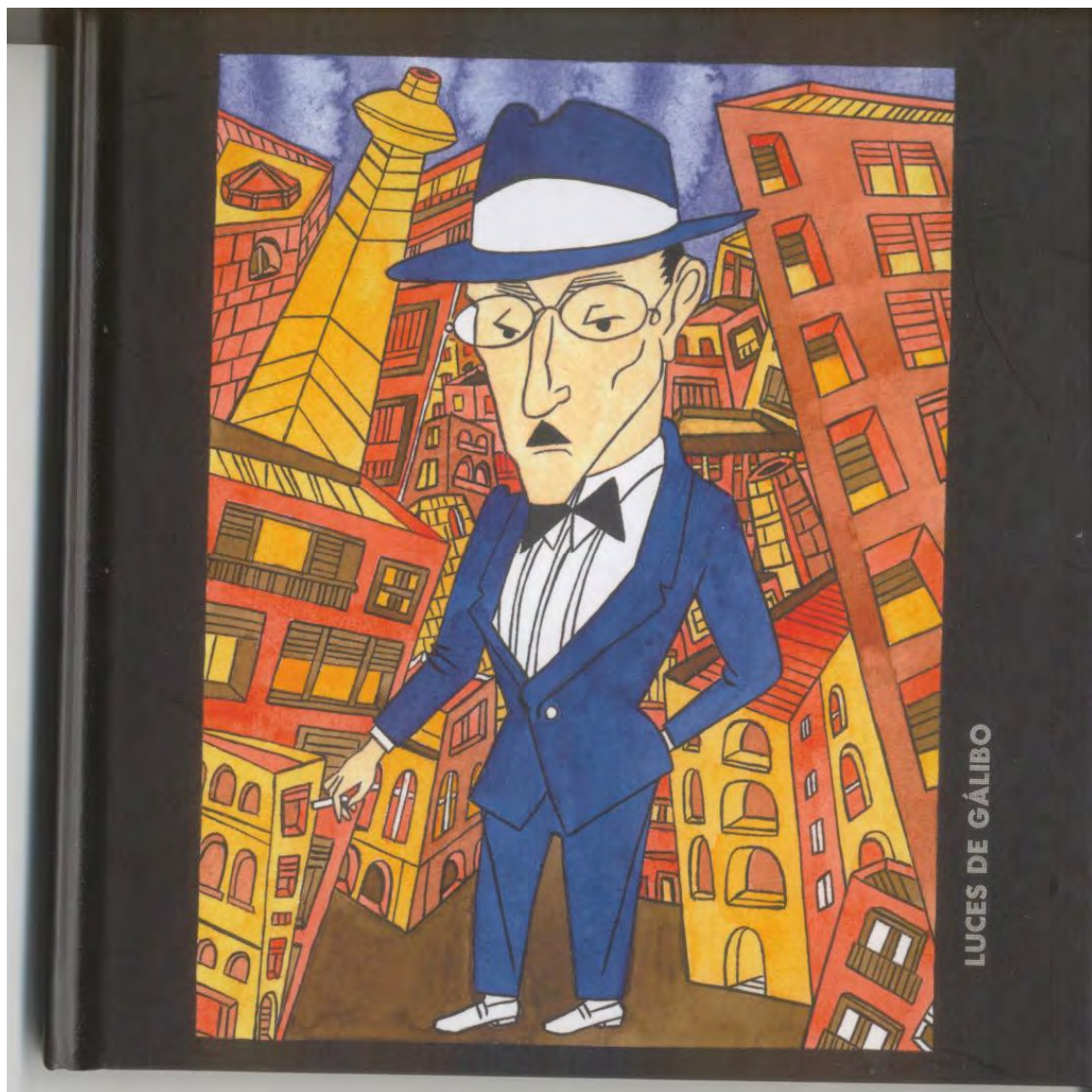


Página de la novela gráfica *Jimmy Corrigan* (2000), Chris Ware.



“Textos diegéticos”. “Y así”; Pero”; “Más tarde”. En estilo indirecto, en estas viñetas enlazan acciones simultáneas o alternativas, acciones paralelas, influencia de la literatura decimonónica; y referencias al cine mudo (recuerda, los rótulos intercalados en el cine, modo de contenido escritural), en esta novela hace gran uso de ellos.





Portada de la novela gráfica de Laura Pessoa & Cia, *Luces de Gálibo*, 2011. En el campo de la poesía, Laura ahonda en la increíble personalidad intelectual de Pessoa, en la literatura contemporánea, registros poéticos diversos del autor a los que la autora aúna registros gráficos diversos. La estética es una libre interpretación de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX.



(3) *El balcón*, de Maracaibo extraída de un fragmento de *América* de Franz Kafka, historieta corta de dos páginas en bl. y n., (*El Víbora*, 1983). Expuesta en *Nuevas viñetas 1991*, Museo Español de Arte Contemporáneo. Y en la exposición *Viñetas de España* (1992).

En estas nuevas dos historietas (historietas cortas), *El balcón* (Imagen 3, *Arriba*) Laura (en esta fecha Laura bajo el pseudónimo de *Maracaibo*) (1983) y Richard McGuire *Hear* (Imagen 4, *Abajo*) publicada en *Raw* (1989). Contrastadas:

(Imagen 3) *El balcón*. Como innovación, a Laura, le interesa indagar las imágenes como el lenguaje de las instantáneas fotográficas de un turista, la evolución de la cámara portátil y de la instantánea, ayudó a descubrir la improvisación de las vistas fortuitas y los ángulos de visión inesperados, como nos lo plantea Laura, en esta historieta a través de un turista. Además el desarrollo de la fotografía ayudó a los artistas a ir más allá en sus experimentos y exploraciones; la belleza de la publicidad con referencias al *Pop Art* reivindicación de la cultura urbana, el erotismo, el arte alegre e insolente; influencia de la estética del arte conceptual, viñetas cuadro, cada viñeta como una idea o concepto, como imagen fija y no fluídas y rápidas como las de la visión cinematográfica o de vídeo, estética que define también a la historieta *Here* de McGuire. Aspectos de los que hemos hablado en la exposición de la muestra.

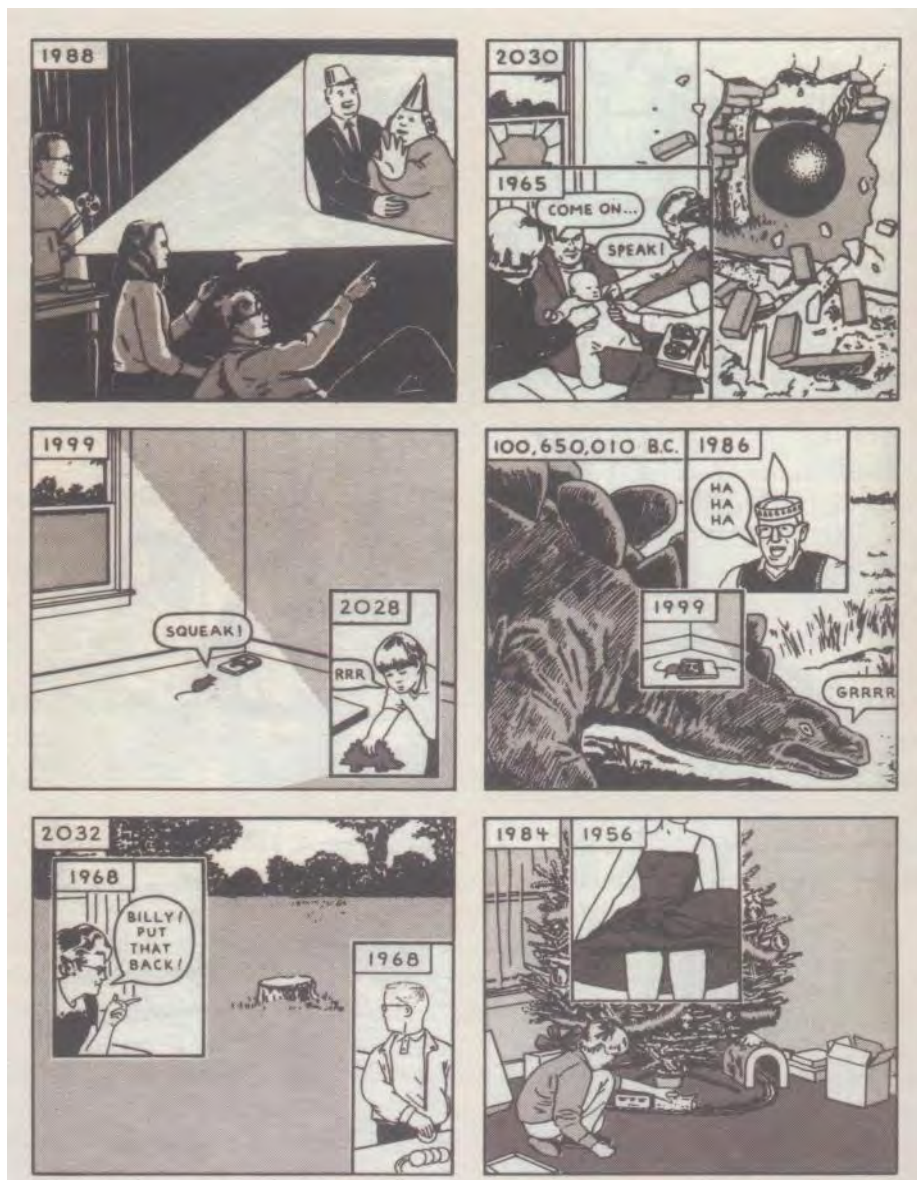
La influencia del arte conceptual se observa en la importancia dada a las ideas y al lenguaje (la narración escrita en el cómic), es en esencia arte de diseños mentales, requieren una cierta detención de viñeta a viñeta, como se observa en la historieta de Laura. El replantearse una nueva forma de ver la escena en cada viñeta, con un apoyo mínimo en las viñetas anteriores (cambiar escenas, personajes, composición, movimiento, representación, lenguaje...), fue muy arriesgado en la época de inicios de los años ochenta. Lo observamos también, aunque dentro de la misma década, la historieta de Laura es anterior a la de McGuire, en *Here*.

Esto es importante, porque va en contra de algo que muchos ven como definitivo de las historietas: la sucesión de viñetas articuladas las unas con las otras. Fue muy arriesgado en la época, inicios de la experimentación de la década de los ochenta, de la cual la dibujante Laura, es muy representativa dentro de la renovación de la nueva historieta española, al romper el presente *continuum* en el que se desarrolla siempre la narración en el cómic. Exige un dominio del lenguaje del cómic a través de una planificación minuciosa, y un sentido del ritmo como de música interior –como ha declarado Laura- que la distancia de la técnica narrativa tradicional. Máximo cuando se eliminan o se dejan reducidos a espectros otros factores, que se habían estimado siempre esenciales, irremplazables: los personajes, la acción, un asunto más o menos coherente, pero que presta cierta unidad y continuidad a lo que se narra o representa.

Tanto Laura como Ware y McGuire se alejan voluntariamente de la técnica narrativa lineal de la televisión y del cine. Son conscientes del tipo de cómic que practican, a este

respecto Ware ilustra también lo que estamos demostrando en esta muestra: “La historieta ofrece la posibilidad de una densidad superior a otros medios y encuentro sorprendente que tantos dibujantes busquen una lectura rápida...”, (*NSLM*, n.º 4, mayo 1997). Pero tanto en Laura como en Ware se da una interrelación entre imagen y palabra, entre lo literario y lo plástico, entre la narración literaria y un vanguardismo gráfico.

Estas historietas constituyen el sustento de la novela gráfica, relatos singulares, de dos a seis páginas, anuncian a un Ware, a Laura.

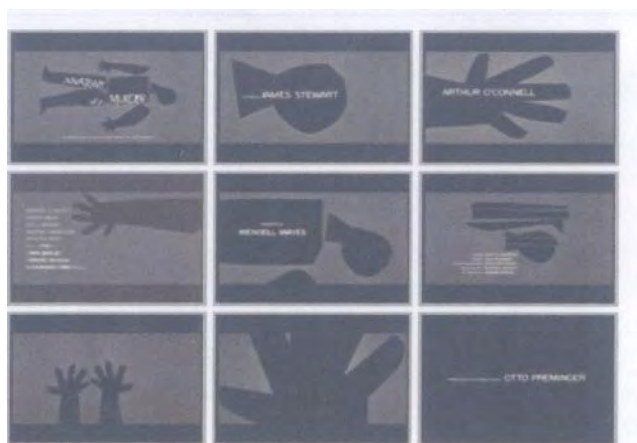


(4) « Here », en *Raw* vol. 2, n.º 1 (1989), historieta corta, bl. y n., Richard McGuire



(5) Página de *Minnie*, extraída de un pasaje de *La vagabunda* de Colette (1991). Inédita (Se publicará en el libro de Laura *Las habitaciones dismanteladas*, Editions de Ponent (1999). Expuesta en el Museo Español de Arte Contemporáneo, (1991), en *Nuevas viñetas 1991*. (Véase catálogo de la exposición).

(Imagen 5) La historieta *Minnie* definida por un sobrio blanco y negro. Realizada en una técnica de papel negro recortado, retomando el grafismo de un tipo especial de cartelismo que en este caso abre nuevas posibilidades a la narración en imágenes: el valor del diseño, Laura-Bass, recortables, en vez de pincel.



Carteles del diseñador Saul Bass, diseñador gráfico norteamericano.

Se dice de Bass, como se aprecia, que “despojó al diseño gráfico estadounidense de la complejidad visual y redujo la comunicación a una imagen pictográfica sencilla”. De inspiración, como en el caso de Laura en esta historieta *Minnie* a muchos diseñadores actuales.



Laura

DIRECCIONES DE CENTROS DE INFORMACIÓN PARA LA MUJER

BARCELONA: Comissió pel Dret a l'Avortament. Plaza Berenguer, 1, 3.º. Teléfono 319 60 89.
Club Vindicación Feminista. Calle Balén, 18, 3.º. 1.º. Teléfono 246 68 83.
Centros de Planificación Familiar y Vocallas de Mujeres de Barrios.
MADRID: Centro de Información de la Mujer. Menéndez y Pelayo, 11, 2.º. Teléfono 276 46 45.
Asamblea de Mujeres de Madrid. Calle Barquillo, 44, 2.º. 2.º. Instituto de la

Mujer. Calle Almagro, 36. Teléfono 410 51 12. Centros de Planificación Familiar.
BILBAO: Asamblea de Mujeres de Vizcaya. Teléfono 444 31 93.
DONOSTIA: Asamblea de Mujeres de Guipúzcoa. Urbietta, 56, 5.º.
VALENCIA: Vocallas de Mujeres. Calle Honorat Joan, 16, 13.º.
MALLORCA: Grupo de Liberación de la Mujer. San Feliu, 15, 2.º.
CORUNA: Asociación Gallega de la Mujer. San Andrés, 139, 3.º.
GRANADA: Asamblea de Mujeres de Granada. Camino de Roda, 71, 7.º. 3.º.

SEVILLA: Centro de Información de la Mujer (CIM). Alfonso XII, 5. Teléfono 22 56 20.
ZARAGOZA: Frente Feminista. Porvenir, 3. Frente de Liberación de la Mujer. Parque, 29.
CACERES: Centro de Información de la Mujer (CIM). Doctor Fleming, 2. Teléfono 22 54 04.
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: Asociación de Mujeres Canarias. Instituto Canario de Estudios Económicos. Senador Castillo Olivares, 2.
OVIEDO: Colectivo Feminista de Asturias. Calle Boves, 6, 3.º. A.

(6) Consuelo Arroyo, guión de Laura, historieta de una página, *Europa Viva*, n.º 2 (1985).

(Imagen 6) *Consuelo Arroyo* (1985), historieta de una página de pincelada expresionista, más expresiva y pictórica y en contraste blanco y negro, acentúa el dramatismo. Hay un cierto riesgo y experimentación que propone Laura en esta composición: página con forma de cuadrado, rompe el formato, ordenación de diseño centrífuga, a partir del titular centrado en una circunferencia. “Esta viñeta central marca el eje de una página cuadrada: el personaje Consuelo Arroyo tumbado en una cama en una estética muy pictórica, buscando una sensación plástica “la pintura es una poesía que se ve y no se oye”. Esquematismo y síntesis en las demás viñetas, pincelada menos estilizada, y más de grabado. Referencias al expresionismo alemán, antecedente de la historieta *Justine*.



(7) *Clodia, matrona impúdica*, Laura y guión de Onliyú, basada en un cuento de Marcel Schwob (*El Víbora*, 1983). Expuesta en el Museo Español de Arte Contemporáneo 1991, *Nuevas viñetas* 1991.

(Imagen 7) Influencia del arte romano, las imágenes toman elementos de dicha época y se presentan en viñetas vistas como cuadros, como imágenes fijas (referencia hecha en imagen (3)). Es otro concepto del tiempo en lo narrado y en la forma de narrar. Esta historieta es importante para ver su evolución desde sus inicios dentro de la etapa de su publicación en la revista *El Víbora*, pertenece a una trilogía (en esta trilogía Laura hace un estudio de la historia del arte, la última, *Selvaggia y los pájaros*, se observa, poco a poco, las imágenes son más claras e irán presentando menor número de viñetas por página). En cuanto a la importancia de la expresión de la pincelada: estudio de Laura del informalismo en pintura, de lo “gestual” y del arte caligráfico oriental en esta historieta.

Hemos visto algunas de las historietas de Laura que entran dentro de su campo de experimentación atendiendo a la importancia de la expresión de la pincelada: investigación de la pincelada que se adecuaba a lo que quiere estudiar en ese momento, como *Justine*, que veremos a continuación en la muestra, o *La intrusa*.

Dentro de este cuadro experimental, los experimentos del expresionismo, primera mitad del siglo XX: captar el procedimiento que había elegido podía ser comparado con el del caricaturista, la caricatura ha sido expresionista siempre, la semejanza un primer boceto convencional, la semejanza que a través de una distorsión expresa su idea, la caricatura del humor, como hijo de la viñeta satírica, el cómic hace un gran uso de la caricatura desde sus comienzos, el arte humorístico aceptado, pero lo contrario, el uso de la caricatura ha vuelto a revestir gran importancia sobre todo para las vicisitudes no humorísticas. Pero si entramos en el terreno de la utilización de la caricatura como herramienta expresionista, a través de la recuperación de la tradición pictórica expresionista, un instrumento para expresar emoción, seriedad, temor, de un arte que verdaderamente altera las apariencias de las cosas: el pintor noruego Edvard Munch (1863-1944) *El grito* (1895) de referencia. Pero la doctrina del expresionismo como tal, propugnaba la experimentación. Así, entre los autores clásicos más admirados por los historietistas actuales están Will Eisner y Chester Gould (grotesco), José Muñoz y Carlos Sampayo, autores muy comprometidos (social y psicológico) sarcasmo e ironía en sus obras; hasta el uso del negro compacto que le viene de Eisner, complica la lectura (Barbieri: 93): “Si como vimos, la caricatura hace más rápida y sencilla la lectura, por su concisión y esquematismo, y de fácil reconocimiento en cómics humorísticos, en estos autores, la caricatura hace de sus figuras menos legibles, reduce la velocidad de lectura en vez de acelerarla, nos obliga a ser lentos y meticulosos al leer

sus imágenes. Lo mismo ocurre al leer las tramas de estos autores porque ellos quieren transmitir muchísimas cosas. El dibujo también demanda que le prestemos una atención intensa. Mattotti buscando la fuerza expresiva, la gran capacidad de expresar sentimientos y emociones, nos queda la fuerza expresiva de sus rostros en el modo de representar las figuras, ya no es humorismo, ni sarcasmo, ni grotesco, el rostro es simplemente el rostro de un hombre porque en el mundo de Mattotti los hombres son así. Nos queda la fuerza expresiva y nos cuenta una historia de sentimientos y emociones a través de una cultura pictórica aunque mostrándose en el interior del lenguaje de los cómics. El referente más inmediato de sus formas debe individualizarse allí”. La deformación expresiva viene del expresionismo pictórico alemán más que de la caricatura tradicional en Mattotti. En la década de los ochenta una vuelta al expresionismo alemán, del que Laura es muy representativa:

(Imagen 8) Podemos aplicarlo a esta obra de Laura, *Justine* (1989) publicada en *Medios revueltos* expresión de los sentimientos a través de una selección de líneas y colores efectos de color y forma, suprimiendo todo lo concerniente al tema, “el arte sería más puro” significación dramática: identificación del color, con la tristeza, la pena. Expresión de una pincelada dramática, a través de una técnica de pincelada sucia y expresionista (marcos viñetas), expresionismo angustioso, la utilización del color, el color es pertinente, es un elemento morfológico de la imagen de carácter espacial, es importante en esta historieta el uso del color, el color es frío (dramatismo de la historia), lo utiliza de dos formas diferentes, color azul como línea, dibujo y azul como masa que rellena espacios. Hay viñetas que presentan un dibujo esquemático, viñeta central 4. También el álbum *El toro blanco*, cuerpos imperfectos por la edad, se sale de la corrección convencional del dibujo. Influencias del informalismo en Pintura de lo Gestual retomando la pintura caligráfica oriental, de estas historietas *Consuelo Arroyo* y *La intrusa*.

“Visualizar un texto”, adaptación al grafismo este relato de Borges que tiene el mismo título

(Imagen 9) *La intrusa* publicada en (1990), pincelada expresionista pero más estilizada, menos sucia que en *Justine*, alternando la pincelada gruesa, negra, para acentuar la atmósfera de dramatismo de esta historieta basada en el cuento de Borges, utilizar su literatura con esta pincelada que representa también el pesimismo que caracteriza a Borges. En su experimentación, el titular de la primera página le interesa investigar el diseño basado en las portadas de revista y prensa.



(8) *Justine*, guión de Laura, *Medios revueltos* n.º 5 (1989), revista dirigida por Felipe Hernández Cava.



ME LLEVO A LAS MARAVILLAS CON ELLA Y, DURANTE EL AÑO QUE COMPARTIMOS EL PISO, ME SOLÍA DESPERTAR AL AMANECER CON SUS CANTOS DE AVE ORGULLOSA Y TRIUNFANTE.



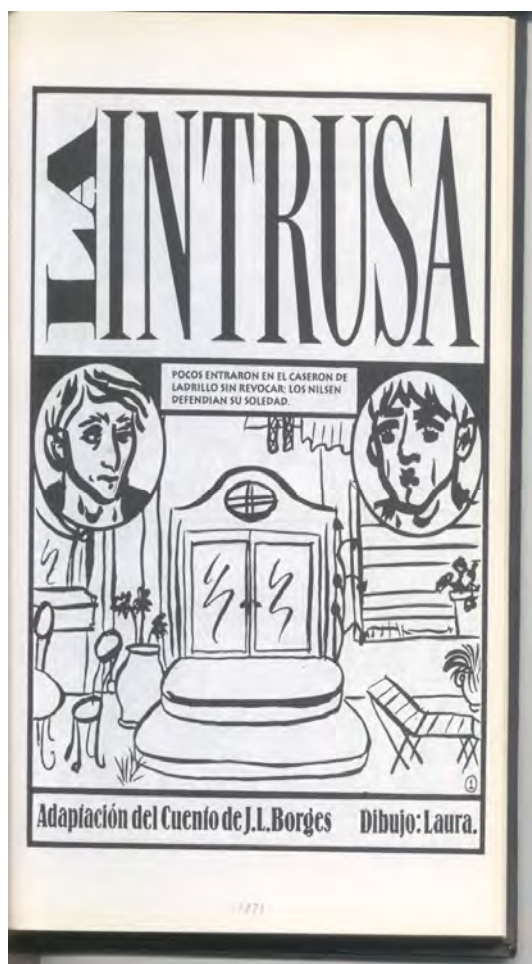
YO PERMANECÍA EN SILENCIO TUMBADA EN MI CAMA-ATAÚD, VESTIDA DE NEGRO COMO DE COSTUMBRE.



... CON EL TRAJE ROÍDO DE MI BISABUELA, Y CON UNA MUECA CÍNICA LA APLAUDÍA.



PENSABA EN QUE NO TARDARÍA EN LLEGAR LA NOCHE PARA TRAGARME DE SOPETÓN TODA ESTA ENERGÍA Y ALEGRÍA EN EL POZO DE MI GARGANTA NEGRA. **FIN**



(9) *La intrusa*. Adaptación del cuento de J.L. Borges. Realizada para la revista *Medios revueltos*, n.º 7, 1988, (cierre de la revista). Publicada en *Las habitaciones desmanteladas* (1999).



(44)

La intrusa.



(10) *La vida a fuego lento*, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, *El ojo clínico*, n.º 1 1996.





(Imagen 10) *La vida a fuego lento*. Visión claustrofóbica de una mujer en la fase de la menopausia, que acaba suicidándose dentro del espacio claustrofóbico de la cocina. Alternancia del pincel o el *collage*. Las piezas del *collage*, o el “arte del *assemblage*”, como vehículo apropiado en el que desemboca el collage después de la postguerra, ya Picasso había explorado en la época cubista se había servido de él, como un medio de crear obras a partir de elementos preexistentes, en los cuales la aportación del artista consiste en ir juntándolos, para establecer los vínculos entre objetos diversos.

Técnica acertada del uso del collage, crea una textura interesante de grano, de grises, la imagen y el lenguaje fotográfico mezclados al dibujo a pincel.

Imagen extraída de un diccionario un cierto acercamiento al arte conceptual. Interés por el arte conceptual, por las definiciones verbales escuetas y frías (de un diccionario), pero en este caso es una imagen gráfica extraída del lenguaje gráfico de un diccionario: (véase viñeta “cocina”).

Historieta por la que siento una cierta devoción, hablábamos unas líneas más arriba de los formatos, pero, sobre todo, muchos artistas están fascinados por lo que llaman textura, el tacto de una sustancia, su suavidad o rugosidad, su transparencia o densidad (sustitución por otros materiales), aquí tenemos uno de los motivos del resurgimiento del interés por los *collages* de Kart Schwitters y los demás dadaístas, y sus equivalentes literarios Eliot, Pound, hablamos del informalismo en pintura y literatura, manteniéndonos “en lo plástico”. La rudeza de la tela de saco, el satinado de plástico, el grano de hierro oxidado, todo puede explotarse como novedoso, ya Picasso investigó con materiales novedosos (estos productos están, a medio camino, entre pintura y escultura), en esta historieta ha utilizado el *collage*, con fotocopias que ha hecho ella misma, de acorde con esta historieta de profundo pesimismo presenta una visión caótica y sucia mediante una textura resaltada por la suciedad de las pinceladas y del grano de las fotocopias malas con un grafismo sucio en un espacio claustrofóbico de una cocina y en oposición a la reivindicación de la belleza de los objetos sirviéndose del lenguaje del diseño industrial: visión panorámica de los objetos con un método de presentación *pop*: la belleza de lo cotidiano, lo comercial, publicitario, lo mecánico, la alimentación, el consumo, los electrodomésticos gracia estética e intelectual la composición: la importancia del tema de lo cotidiano en literatura y artes de nuestro siglo.

Lectura de la página del álbum de Laura y guión de J. M^a Lo Duca, publicado en 1989 (Imagen 11). Este álbum es un estudio del arte cretense, la autora se ha documentado en la historia y la civilización del arte cretense (véase cap. 2). En esta puesta en página, en formato apaisado, más funcional para la representación de la acción que quiere estudiar. Experimentos para plasmar la impresión de movimiento trabajando con imágenes fijas. Me interesa destacar la (viñeta 2) apaisada en fondo gris que resalta la silueta de la figura objeto del estudio de Laura, en negro. Laura ensaya un procedimiento de expresión simbolizador del movimiento de una figura (referencia a Marcel Duchamp, el famoso cuadro *Nu descendant un escalier* (1912), en el que están presentes los experimentos buscados por pintores y fotógrafos futuristas. El itinerario seguido de la figura es expresado mediante la multiplicación secuencial de su figura en diferentes secuencias del movimiento. La dirección, elemento compositivo más pertinente es uno de los factores más importantes que hace incrementar el peso visual, de algunos elementos de la viñeta, aquí, los movimientos de la mano se insertan en la dirección general de lectura de la viñeta objeto, indican y gobiernan la continuidad de la viñeta produciendo así, un efecto de fases consecutivas de su acción, este vector direccional dominante atraviesa la viñeta apaisada diagonalmente desde el ángulo inferior derecho al superior izquierdo, está creado por el sentido del desplazamiento de la mano; este vector principal, que es quien impone también la dirección de lectura de la viñeta, tema, por otro lado, que entra en el campo de la investigación de Laura: estudiar lentitud de la viñeta en secuencia más lenta que la del movimiento hacia adelante de izquierda a derecha, consiguiendo mediante este procedimiento una gran expresividad plástica, significación plástica asociada al resultado visual de la imagen.

Hay que señalar el estudio de figuras frontales en superficie bidimensional sobre fondo gris, de tal forma que la representación plástica del cuerpo “tridimensional” sobre una superficie bidimensional, da como resultado como si fueran esculturas pintadas (viñeta 1).



(11) Álbum *El toro blanco*, de Laura y guión de Josep María Lo Duca, Ediciones La Cúpula, 1989, 42 páginas. Viñeta 2, apaisada en negro). Experimentos para plasmar la impresión del movimiento mediante el trabajo con imágenes fijas.



GUIÓN EXTRAIDO DE "NADA PERSONAL" DE JAMES BAL

(Imagen 12) En esta historieta, publicada en el libro *Las habitaciones desmanteladas*, Laura expresa: “utilicé la gracia del eslogan publicitario, del chistoso Arte Pop y de las series cursis de “chica busca chico” dialogando con el guión de James Baldwin”.

Como conclusiones

Me he limitado en esta muestra, arrancando de un punto de referencia concreto, al exponer, la vasta exploración de estos artistas gráficos en su libertad expresiva.

Carácter visual, en sus juegos de asociación, en sus *collages*, experimentación y ruptura, en la selección de este lenguaje y en la selección del concepto, que marca el ritmo de lectura, proponiendo la destrucción de la lectura “lineal”, una descripción puntual rápida y meramente visual de una acción en el tiempo, sino una lectura del cómic detenida (pausada, reflexiva), supone un tiempo de lectura en cada imagen mayor que la secuencia típica cinematográfica, como por ejemplo, en Laura, la viñeta tiene cada una, un carácter de símbolo o icono que resume o contiene diferentes conceptos o ideas o significados. Pero la viñeta, en Laura, no es tampoco el cuadro cerrado y único de la pintura y la ilustración, dado que, se halla inmersa en una secuencia narrativa, en una narración que le da sentido literario, sus digresiones, imágenes o textos que vuelven o que anuncian otro momento de la narración, a crear otras narraciones dentro de la misma historia, ilustra también a un Ware, que abre nuevas posibilidades a la historieta, una planificación minuciosa, propone también una lectura de contemplación que le aleja de la técnica narrativa tradicional, Laura o McGuire. La digresión, un procedimiento que provoca “la distracción”, “el persuadir”, el intento nada más de desviarse, de extraviarse, de deformarse o transformarse, es significativo, enfrentándose a los cánones clásicos de continuidad en narración seriada, es un procedimiento de las artes, dentro de las técnicas narrativas de la literatura, me vienen a la memoria las digresiones de Laurence Sterne, del que Javier Marías tiene influencia o Swift, ha originado en los últimos veinte años, que se haya renovado nuestra manera de percibir estas formas de arte narrativas. Y esta disponibilidad es característico de las formas dentro de un lenguaje visual. La experimentación formal dentro de un vanguardismo gráfico. Subrayar, no qué es lo que quiero decir sino cómo lo digo, asociado al resultado visual de la imagen, un ejemplo, según hemos visto en la muestra en el ejemplo de la viñeta de Laura (*El toro blanco*), es una representación del movimiento en una sola viñeta conseguida siguiendo las directrices de la fotografía y pintura futurista, trabajando con imágenes fijas, tema, por otro lado, que entra en el campo de investigación de Laura:

estudiar lentitud de la viñeta en secuencia más lenta que la del movimiento de izquierda a derecha). Consiguiendo mediante este procedimiento una gran expresividad plástica, (véase mi estudio de doctorado *El cómic: Laura Pérez Verneti-Blina*, junio 1990). Laura, referencias a Duchamp, el cual había ensayado un procedimiento de expresión simbolizador del movimiento de una figura trabajando con imágenes fijas, *Nu descend une escaliere*, de este modo el personaje genera una especie de eco óptico de un gran valor plástico.

La obra de arte concilia la unidad con toda clase de diferencia, toda índole de diversidad. Piénsese en el *collage* (Kurt Schwitters) y sus equivalentes literarios (Eliot, Pound). (Guillén: 180).

El cómic alternativo internacional estaba consolidado en el 2000, significó el reconocimiento de autores serios en un medio artístico, medio de expresión válido, Cómic como arte, forma artística, historieta alternativa.

En los apartados precedentes hemos asistido a un largo proceso de contagio intercultural en la formación del cómic adulto tanto en Estados Unidos como en Europa, y en el mundo.

3.1.4.2. El nuevo orden internacional del cómic contemporáneo.

Proyectos gráficos y narrativos contemporáneos, en torno a editoriales independientes:

“Raw”, “NSLM” (Fantagraphics), (L’Association 2000)

La revista *NSLM*-intenciones artísticas-Fantagraphics, realizó un trabajo crítico a través de su Sección *Gráfica Activa*, se convirtió en vehículo para articular ese cómic alternativo internacional que unía a L’Association con Fantagraphics. Autores, como: Hendrik Dorgathen, Miguel Brieva, Kaz, Paco Alcázar, Craig Au Jeung, Lluís Juncosa, Dave Cooper, Alex Fito y Julie Doucet, son algunos de los dibujantes que incluyen su obra en este número 8 de la nueva etapa de la revista (2003) de Max y Pere Joan, y Alex Fito, editora Inrevés. Su proyecto es escapar de la precaria infraestructura de la etapa anterior, con conciencia de artista y de estar trabajando en un medio culto. *NSLM* dio la oportunidad de dar a conocer la obra del cómic alternativo mundial, que llega hasta el 2000, el principio de siglo se inicia con el auge que desde fines de la década de los noventa está alcanzando el nuevo término: la novela gráfica.



Nosotros somos los muertos, n.º 2, Monograma ediciones, mayo 1996. 1ª etapa.



NSLM, n.º 14, Inrevés, noviembre 2006, 2ª etapa.

Sin fronteras, sus relaciones con Fantagraphics, y es de importancia traer aquí a colación la labor de Harvey Kurtzman por sus aportaciones al desarrollo del cómic adulto, incorporando a sus proyectos las influencias que recibe al conocer la calidad e innovación de las producciones de las corrientes europeas, influyendo después sus trabajos en figuras singulares como R. Crumb, a quien se le puede considerar “padre de la cultura alternativa”, esta vía de experimentación abierta a través de una literatura intelectual y comprometida -frente a una literatura tradicional americana (género de aventuras) Mark Twain, de la vena popular si miramos a la primera etapa de los cómics estadounidenses y dirigida a gente heterogénea (emigrantes europeos, no alfabetizados)- serán los cimientos para el desarrollo del cómic adulto, a este respecto, Crumb opina: “La literatura *beat* me concedió un punto de vista alternativo sobre la vida en Estados Unidos que ni nuestros padres, ni la escuela ni la tele ni la revista *Life* iban a

ofrecernos. Antes de leer a los *beats*, el único enfoque alternativo con que contaba eran las revistas *Mad* y *Humbug* de Harvey Kurtzman o los discos satíricos de Stan Freberg”. Crumb, descubre a Marty Pahlis “un auténtico intelectual de izquierdas”, influenciado por él, lee el *Guardián entre el centeno* de Salinger, *Yonqui* de William Burroughs y *En el camino* de Kerouac. Y nos confiesa: “En el universo cultural pop en que me hallaba inmerso, política y literatura no eran materias que se discutieran de modo serio ni inteligente” (Crumb, 2008: 129), estas obras le ofrecen un punto de vista alternativo sobre la vida en Estados Unidos. Crea la revista *Zap Comix* (1967), que marcará a toda una generación de autores, cuyas influencias en la aparición de un nuevo cómic renovador hablamos unas líneas más arriba, dio paso a un cómic alternativo (1980-2000), como otra de las fuentes.



Cubiertas de Robert Crumb para cómics underground de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

En esta labor *NSLM* sirvió de plataforma internacional a autores de prestigio nacionales e internacionales del cómic de vanguardia: para el creador, *NSLM* se resume en el espíritu de “acoger aquellos autores que marginaron las editoriales por mantener un compromiso con su obra y con ellos mismos, sin querer trabajar con las presiones de las editoriales”, historietas difíciles de publicar en los circuitos comerciales, como es el caso de Laura, que gozaba ya de justo reconocimiento internacional, publicará en esta revista junto a los grandes nombres en el nuevo orden internacional del cómic alternativo como: Spiegelman, Chris Ware, Mazzucchelli, David B., Julie Doucet (*El Víbora* especial *nuevo comix underground*. Invitada por la revista al Saló Internacional del Còmic de Barcelona, mayo 1997), Linhard, Muñoz, Mattotti, Miguel Núñez, Santiago Sequeiros, Gabi, Javier Olivares, Paco Alcázar, Martí, Portela/Iglesias, Keko, Gallardo, Federico del Barrio, María Colino, Sonia Pulido, entre otros. Muchos de estos autores estarán representados en la exposición *Cent pour Cent Bande Dessinée* (2010), de la que hablaré en las siguientes páginas. Historietistas españoles con talento y guionistas compartiendo con lo mejor del panorama internacional en los mercados franceses y norteamericanos.

Todo este proceso de contagio intercultural lo puso de manifiesto la muestra (2010), los grandes autores del noveno arte, nombres de indiscutido talento y de categoría mundial como Chris Ware. Quien publicaría en la revista de Max y Pere Joan, (n.º 4 1997: 43-48), un capítulo de la serie titulada “Una nueva aventura de *Jimmy Corrigan. El niño más listo del mundo*. “Jimmy sale de casa”, historieta de siete páginas, cuya mayor parte está realizada en color, serie que se convertiría más tarde en la novela gráfica *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Herat* (*Jimmy Corrigan. El chico más listo del mundo*), libro unitario de 380 páginas; o Mazzucchelli, Peter Kuper, Julie Doucet, David B., entre otros.

La nueva concienciación en el 2000, del cómic adulto y de autor ya consolidado. Creadores pioneros del cómic alternativo.

43

141

Su paso a novela gráfica, la publicación en libro *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid the World* (*Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo*) de Chris Ware publicada en Pantheon (2000), ganó en 2003 el premio al mejor libro en el Festival Internacional del Cómic de Angoulême.

Asimismo, Laura, en este nuevo siglo, dentro del nuevo concepto de *graphic novel*, incurso en el tablero internacional de creación contemporánea más vanguardista, una artista que viene ocupando desde hace bastante tiempo un lugar privilegiado dentro de la historieta más renovadora y experimental realizada en Europa y en el mundo.

Lo que movía a sus protagonistas, era el intento serio de enlace con el nuevo panorama del cómic internacional contemporáneo con una visión revisionista que sólo quería dar a la moderna estética un carácter y un sentido desde hace mucho perdidos y olvidados para volver este mundo del cómic de fácil decadentismo en un nuevo caudal de arte y de posibilidad creadora y reacción contra un manido cómic tradicional impuesto por la industria.

A modo de conclusión

Desde finales de los setenta y ochenta a noventa hemos asistido a la formación de un cómic adulto, un cómic de autor y artístico en la creación contemporánea. La historieta española de los ochenta tuvo como principal característica su gran diversidad y originalidad en el tratamiento gráfico. El *comic-book* adulto en blanco y negro de 32 páginas a 42, de autor único será el soporte que permita a la nueva historieta alternativa desarrollar historias serias a lo largo de los noventa, en sucesivas entregas limitadas, frente a las 2, 3, u 8 páginas de las revistas de la década de los ochenta y noventa, los autores no podían desarrollar tramas largas, sino relatos singulares (Laura), historietas breves en las que descansa el sostén de la futura novela gráfica; excepto álbumes, que se producía en raras ocasiones, Laura es representativa, interés en desarrollar historias largas en álbum, podía expresarse en 42, 46 o 48 páginas, el surgimiento de las editoriales independientes, que se rigen por dar absoluta libertad creativa a sus autores, han definido el nuevo cómic de autor.

La culminación de este proceso, que implica la sustitución del *comic-book* adulto, llegará con la aparición del cómic que se presenta directamente como libro por medio del surgimiento de las editoriales literarias; sin haber pasado antes por la

prepublicación, en soporte fragmentario y seriado, traerá el nuevo “término” de la novela gráfica.

Gabillet, al que haré referencia más adelante, en un artículo titulado « Le graphic novel américain: sources et précurseurs » da testimonio de este cambio: « *La légitimation progressive du roman graphique l'édition nord-américain s'est donc accompagnée d'une double évolution : l'émergence de la possibilité du statut d'auteur plutôt que d'exécutant et la fin de l'exigence de sérialité traditionnellement au principe de ce secteur* ». ²¹

Este proceso hacia el nuevo término se ha venido configurando a través de los nuevos espacios culturales (FNAC), fuera de las librerías especializadas, acompañado del surgimiento de editoriales literarias como Pantheon en Estados Unidos, Gallimard en Francia y en España Randon House Mondadori y de nuevas editoriales independientes a las que hecho mención, que están hoy en activo nacieron en la década de los ochenta y noventa y en las que ya publicaba Laura antes del formato libro, Complot, Ediciones La Cúpula, El Pregonero, Edicions de Ponent, 6 Asociación, Sins Sentido, Astiberri... Son las pequeñas editoriales independientes que hicieron posible la publicación de un cómic de autor y artístico y dirigido a un público adulto, antes de la novela gráfica, al margen de las pautas del mercado de la industria tradicional o fuera de los circuitos comerciales.

Como enuncia Gabillet frente a este nuevo fenómeno de novela gráfica: “negocio turbio”, y Manuel Barrero (2008) en un artículo titulado “La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial”: “cajón de sastre”. La industria española, ha sabido ver con avidez este proceso, y no ha dejado escapar esta oportunidad, que corrobora lo expresado por Gabillet, ha empezado a surgir un negocio en torno a este sistema, en un momento de derrumbamiento de la industria tradicional, no sólo en España, sino también en el sistema global de la industria del cómic.

Desde Will Eisner *A Contract with God (Contrato con Dios)* subtítulo “A graphic novel by Will Eisner”, (1978), Carlos Giménez *Paracuellos* (1976-2003), y Art Spiegelman *Maus*, (1986). “El impacto a largo plazo de esta obra de Eisner sobre el concepto de *graphic novel* fue tal que numerosas son las historias del cómic americano que afirman que Eisner inventa la expresión”, expresa Gabillet. Ya Eisner en su *Arte secuencial* (1994) hace referencia al “término” novela gráfica: “En los últimos años se ha abierto un nuevo horizonte con la irrupción de la “novela gráfica”, forma de *comic-*

²¹ Gabillet, « Le graphic novel américain: sources et précurseurs »,

book que se encuentra todavía en desarrollo fetal”. ¿Han cambiado las cosas desde que Eisner escribiera también: “Los trabajos hechos en este medio, un tanto al azar y con mucho entusiasmo siguen llenando a parar a un público que no está preparado, y eso sin mencionar un sistema de distribución defectuosa, que pese a todo proporciona una posición adecuada en el mercado, donde la exposición, generalmente, se rige por las pautas de ayer”. Hoy, los espacios culturales distinguen en sus estanterías cómic adulto: cómic de autor y novela gráfica separado del cómic tradicional comercial juvenil. “El futuro de la novela gráfica reside en la elección de temas válidos y en la innovación de la exposición”. Esta reflexión de Eisner, ¿serían comprobables hoy con la llegada de la novela gráfica? Hace hincapié “a un público que no está preparado”: la atracción de un público más sofisticado está en manos de los dibujantes y guionistas dispuestos a correr riesgos. Los editores son sólo catalizadores. No hay que esperar mucho más de ellos” (Eisner, 1994: 141). Eisner, en el subtítulo de *Contrato con Dios* utiliza el término “A graphic novel by Will Eisner”. Hoy se está estudiando los precursores de este nuevo término que es la novela gráfica (*graphic novel*).

3.1.4.3. « Le graphic novel américain : sources et précurseurs »

Tomando prestado el título, Gabillet hace referencia a las novelas en grabados sin palabras que Eisner situaba como el origen mismo de la novela gráfica, las novelas sin palabras “*Sont au XX siècle les précurseurs les plus anciens du graphic novel et ceux dont les liens de fond a vec la bande dessinée sont les plus ténus* ». En los Estados Unidos no se había dado este tipo de obra pero en Europa donde los artistas practicaban los grabados en madera han utilizado su arte para producir largas series de grabados contando historias (Blanchard, 1969); asimismo, (Ramírez, 1976). Este medio de expresión había sido utilizado frecuentemente (William Hogarth) en los siglos XVII y XVIII para realizar “ciclos”, series cortas de imágenes con función parábica. Así pues, no es casualidad que los grabados sobre madera haya sido el medio predilecto de esta demarcación creativa. El belga Frans Masereel, *Mon livre d’heures* y *L’Idée*, 1920; *Le Soleil*, 1921; *Histoire sans parole*, 1924; *La Ville*, 1925; *L’Oeuvre*, 1928. Después el alemán Otto Nückel (*Schickasal*, 1926), que producirán las largas obras sin palabras, que les emparentan con el cine mudo, y una característica formal una sola viñeta por página, en este contexto traigo a colación *El maquinista de la Generala*, de Buster Keaton, una obra maestra del cine mudo.

Las novelas en grabados sin palabras: precursor más antiguo de la novela gráfica. Son las primeras experiencias de relato largo, de auténticas novelas, en imágenes impresas, *picture novels* (novelas en imágenes), conviviendo la tira autoconclusiva, la tira continuada con novelas en imágenes sin palabras, pero alejadas de la cuna del periódico, en el que nació el cómic. Libros que contaban historias completas por medio de imágenes, sin texto. Planteamientos sociales y políticos va a mover a estos experimentadores gráficos, reflejando la Gran Depresión de los años 30 en Estados Unidos a través de imágenes narrativas. Son estos novelistas sin palabras que inspiraron a Will Eisner, y que hoy inspiran a los novelistas gráficos más jóvenes.

Empecemos por este epígrafe de Art Spiegelman a la obra de Masereel *La Ville (La Ciudad)*, 1925: *Novela gráfica sin palabras*. “Una parte importante de la historia secreta de los cómics”. O Thomas Mann: “Sus obras son tan extrañamente convincentes, tan sentidas, tan ricas en ideas que uno nunca se cansa de mirarlas”.

Will Eisner en su (“Preface”, 2004, P. XIII) una de las últimas reediciones de *Contrato con Dios* hace referencia a lo que vamos a considerar a uno de los precursores más antiguos de la novela gráfica. Dice: “En 1978, animado por la obra de los artistas gráficos experimentales Otto Nückel, Frans Masereel y Lynd Ward, que en los años treinta publicaron novelas serias contadas con dibujos sin texto, intenté una obra importante de forma similar”. Eisner descubrió a los novelistas gráficos sin palabras, las novelas en grabados sin palabras de Frans Masereel (1889-1972) Bélgica, a uno de los más relevantes de la novela en grabados, entre 1929 y 1937, el americano Lynd Ward, influenciado por la obra de Masereel cuando viaja a Alemania, produce seis obras, totalmente compuestas en grabados en la que la palabra está ausente; y Otto Nückel, se sintió influenciado por la obra de estos artistas gráficos experimentales de los años 30 a 40. Podemos afirmar, que es en el contexto de este largo paréntesis (de varios decenios durante el cual el medio de expresión se encuentra acaparado por la edición de masa, incluso, cuando perseguía su evolución formal), que es posible observar unos relatos en imágenes autosuficientes fuera de toda serialización estructuralmente análogos a la forma literaria de la novela. Produjeron largas obras sin palabras en el potencial expresivo rivalizando de hecho con el del cine mudo. Las novelas ilustradas sin palabras son en el siglo XX los precursores más antiguos de la *graphic novel* (Gabillet). Lo que nos acerca al relato largo como una de las características de la novela gráfica (aunque, como ya expresé en páginas precedentes, el relato largo no parece ser una cualidad intrínseca para hablar de novela gráfica). Una mirada desde el presente al segundo tercio

del siglo XIX, ha sido recuperado por los novelistas gráficos contemporáneos abriendo el proceso que quedó frenado. Los novelistas gráficos contemporáneos se sentirán influenciados por ellas. Desarrollan un universo mental, visual y cultural más claramente marcados por referencias a la historia del arte europeo como señalé (grabados). El valor moral y ciertas connotaciones políticas constituyen el espíritu crítico de estas novelas realizadas en los años 30, por un lado, y su inspiración formal, uso de una sola viñeta por página, será recuperado por los novelistas gráficos actuales. Inspirará también a escritores de la generación *beat* desde William Burroughs a Lawrence Ferlinghetti, que a su vez sirvió (esta generación) de inspiración a R. Crumb (padre de lo alternativo) novelas gráficas sin palabras contemporáneas.

Concluye Gabillet, muy acertadamente: “*Même si, contrairement à ce qu’affirment à tort plusieurs histoires de la bande dessinée américaine, Eisner n’est pas l’inventeur de l’expression « roman graphique », il fut néanmoins le premier à en tenir les promesses implicites, moins en raison de la longueur de A Contract with God (inférieure à deux cents pages) que du projet qui le sous-tendait, à savoir la création d’une œuvre romanesque exprimée du moyen de la bande dessinée plutôt que de l’écriture.*”

En efecto, *A Contrat with God* de Eisner, es una recopilación de cuatro novelas, encarnaba, sin embargo, una ruptura, como ya lo hiciera Töpffer: produce en sus páginas en el medio del cómic un relato dramático y emotivo en un medio de expresión destinado a los niños y adolescentes. Estas novelas serias están inspiradas por las novelas gráficas sin palabras, en rasgos formales y argumentos serios, intimistas, que ya nada tienen que ver con los superhéroes del cómic tradicional. El cómic alternativo había propiciado el género autobiográfico, el antihéroe.

Sin embargo, la evolución de la *graphic novel* con posteridad a la experiencia pionera de Eisner, vista desde hoy no deja de ser un tanto ambigua. La novela gráfica, un fenómeno que podríamos considerar de toma de conciencia del cómic como forma artística adulta. No se puede obviar, por lo que hay que tener en cuenta de que los primeros pasos se dan en los años 60 y 70. En esta breve aproximación al término novela gráfica, partimos del término “hacia el relato largo”, en formato libro.

En el ejemplo español, *Paracuellos* marca un hito en España (como lo hiciera *Contrato con Dios*), de Carlos Giménez autor de referencia en España, y que todavía tiene resonancia en la creación contemporánea, esta obra, trabajo insólito desde las nuevas tendencias de hoy. Incurse en las diversas obras que recuperan: la memoria personal, la memoria histórica de la España de la postguerra y de la transición. Estaba

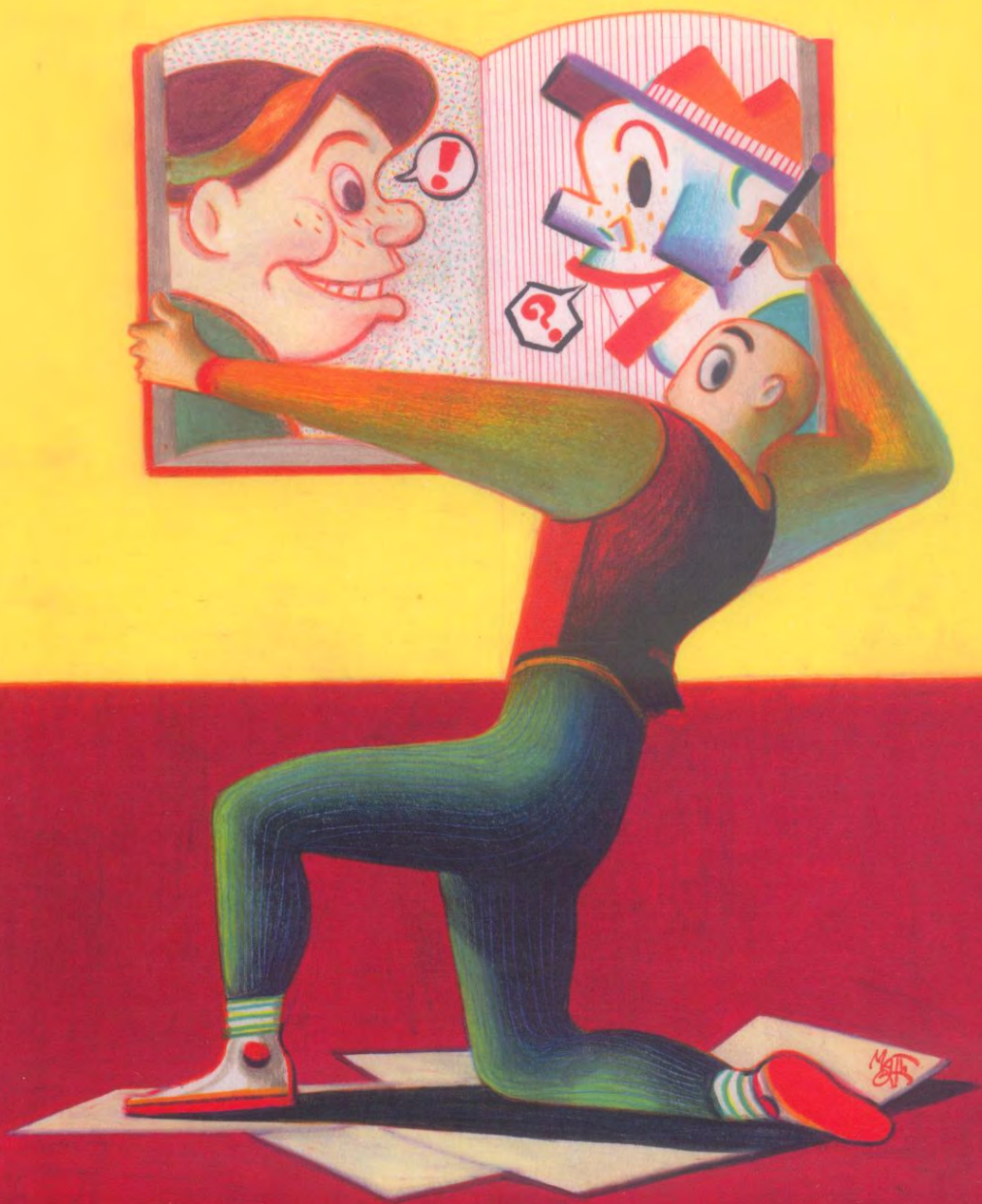
ya en España, el germen, el terreno, en relatos breves, de trayectorias singulares, en esa nueva narrativa que despunta (ya en los años setenta) Enric Sió *Lavinia* y más en los ochenta, los relatos de Laura, historietas breves, que hemos venido estudiando, publicados en editoriales independientes que valoraron un cómic de autor y cualidades estéticas específicas, en los noventa *Nosotros somos los muertos* en la línea de la *graphic novel* americana y en formato libro, “libertad creativa” e “internacionalización” de esta revista de vanguardia. Sin alejarnos de este reconocimiento artístico del cómic en un medio culto.

En un estudio más reciente titulado *La novela gráfica* (García, 2010), expresa con claridad: “La tradición de la novela gráfica, que empieza a sonar en el último cuarto del siglo XX sobre la tradición del *comix underground* Crumb, Spiegelman, de los Bross, de Ware –de los grandes rechazados por la industria”- o como dice Max de talentos que “están en los márgenes”, tal como lo estudio en Laura, el autor tiene presente a las otras tradiciones y las integra, las reinventa, modelos, revistas de vanguardia: en los cincuenta, recuperación de autores clásicos, de Eisner, Chester Gould, José Muñoz... , o de la primera vanguardia, de Winsor McCay, Herriman, de Frank O. King.

Que viene a ser, diríamos llanamente: el otro encuentro de lo nuevo con lo viejo muchos años después vuelven en otras formas en signos renovados buscando una realidad más profunda. Prueba de ello es la muestra *Cent pour Cent Bande Dessinée* celebrada en el Festival de Angoulême 2010, el Musée de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l’Image. Los cien mejores autores del mundo reinterpretaron una selección de la colección única en Europa de páginas y dibujos de planchas originales “Objeto de culto” que el museo posee. Se publica el catálogo de la exposición (Imagen 1-2). Esta obra singular conjuga la retrospectiva histórica y el panorama mundial de la creación contemporánea, constituye “un diálogo entre generaciones, así como entre continentes” en el que están representados los dibujantes españoles Rubén Pellejero, Miguel Ángel Martín, Max, Paco Roca, Silvestre (Federico del Barrio), Santi Orúe, Mauro Entrialgo, Miguelanxo Prado, Laura, Ana Miralles, Javier de Isusi y Raquel Alzate. Da referencia de nuestros artistas a través de exposiciones consagradas de proyección internacional.

100 x 100

cómic komiki



la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image | Paris bibliothèques

Imagen 1. Cien autores del mundo entero reinterpretan cien obras maestras del cómic. La exposición y el catálogo *100 x 100 cómic komiki* una coproducción de La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image y de Paris bibliothèques.

**Cien autores del mundo entero reinterpretan cien obras
maestras del cómic
Mundu osoko ehun egile, komikiaren ehun maisulanen aurrean**

● Cham \ Ben Katchor ● Christophe \ Bruno Heitz ● Benjamin Rabier \ Martin Veyron ● Silas (Winsor McCay) \ Peter Kuper ● Henry Mayo Bateman \ Joost Swarte ● Frank O. King \ Luís Henriques ● Alex Raymond \ Rubén Pellejero ● Alain Saint-Ogan \ Mazan ● Milton Caniff \ Jessica Abel ● e. o. plauen \ Pascal Rabaté ● Elzie Crisler Segar \ Florence Cestac ● Vincent T. Hamlin \ Davide Toffolo ● George Herriman \ Miguel Ángel Martín ● Cliff Sterrett \ Aleksandar Zograf ● George Herriman \ Jean-Christophe Menu ● Milton Caniff \ Giorgio Cavazzano ● Al Capp \ Paolo Bacilieri ● Edmond-François Calvo \ Max ● Frank Robbins \ Simónides ● Will Eisner \ Danny Steve ● Will Eisner \ Alex Robinson ● Bud Fisher \ Park Yoon-sun ● Burne Hogarth \ Matti Hagelberg ● Ernie Bushmiller \ Scott McCloud ● Walt Kelly \ Igort & Leila Marzocchi ● Jack Davis \ Jacques de Loustal ● Jack Davis \ Seomoon Da-mi ● Wallace Wood \ Mathieu Sapin ● Frank Frazetta \ Paco Roca ● Johnny Craig \ Alessandro Barbucci ● Charles M. Schulz \ Maja Veselinović ● Frank Bellamy \ Jochen Gerner ● André Franquin \ Frank Pé ● Johnny Hart \ Little Fish ● Hugo Pratt \ José Muñoz ● Alberto Breccia \ Gabriel Ippóliti & Diego Agrimbau ● Paul Cuvelier \ Vink ● Sydney Jordan \ Gunnar Lundkvist ● Alberto Breccia \ Silvestre ● Raymond Macherot \ Peggy Adam ● Jack Kirby \ Dunja Janković ● Bob van den Born \ Kim Han-jo ● Harold R. Foster \ Nadja ● Francisco Ibáñez \ Santí Orúe ● Dino Battaglia \ Sergio Toppi ● Dino Battaglia \ Jens Harder ● Nicolas Devil \ Jean-Claude Denis ● Chester Gould \ Charles Burns ● Albert Uderzo \ Kang Do-ha ● Paul Cuvelier \ François Schuiten ● Vaughn Bodé \ Kim Dong-hwa ● Georges Pichard \ "Démoniak" ● Marcel Gotlib \ François Ayroles ● Benito Jacovitti \ Francesca Ghermandi ● Benito Jacovitti \ Carlos Nine ● Jeff Jones \ André Juillard ● André Franquin \ Michel Rabagliati ● Guido Buzzelli \ Edmond Baudoin ● Copi \ Ibn Al Rabin ● Moebius \ Hanawa Kazuichi ● Guido Crepax \ Mauro Entrialgo ● Moebius \ Miguelanxo Prado ● Bazooka \ Hunt Emerson ● Jacques Tardi \ Filipe Abranches ● Mort Walker \ Gilbert Shelton ● Mort Walker \ Allan Sieber ● Enki Bilal \ François Avril ● Alberto Breccia \ Lorenzo Mattotti ● Moebius \ Jean-Claude Götting ● Grzegorz Rosinski \ Zhang Xiaoyu ● Alex Barbier \ Laura ● Reg Smythe \ Posy Simmonds ● Jean-Claude Forest \ Frédéric Bézian ● Jacques Tardi \ Mikel Valverde ● Yves Got \ Yao Fei La ● Yves Got \ Morvandiau ● Robert Crumb \ Marco Corona ● Robert Crumb \ Ahko ● Wei Xiaoming \ Park Jae-dong ● Francis Masse \ Nylso ● Jacques de Loustal \ Aude Samama ● Gilbert Shelton \ Ana Miralles ● Milo Manara \ Javier de Isusi ● Philippe Dupuy & Charles Berberian \ Tom Tirabosco ● Frédéric Boilet \ Jimmy Beaulieu ● Nicolas de Crécy \ Radovan Popović ● Nicolas de Crécy \ Lai Tat Tat Wing ● Mike Mignola \ Tomm Moore ● François Schuiten \ António Jorge Gonçalves ● Jules Feiffer \ Takahama Kan ● He Youzhi \ Lee Hee-jae ● He Youzhi \ Baek Jong-min ● Pierre La Police \ Riad Sattouf ● Lewis Trondheim \ Étienne Lécroart ● David B. \ Lewis Trondheim ● Jules Feiffer \ Giacomo Nanni ● Mark Beyer \ Emmanuel Guibert ● Patrice Killoffer \ Kim Dae-joong ● Jean-Christophe Menu \ Lucas Méthé ● Lewis Trondheim \ Raquel Alzate ● Aristophane \ N'Guyen Thi Mai Hoa ● Aristophane \ Patrice Killoffer ● Rubén Pellejero \ Suk Jung-hyun ● Chris Ware \ Gabriella Giandelli ● Pascal Rabaté \ Park So-rim ● Chris Ware \ Kim Eun-sung ● David B. \ Olivier Deprez ● Fabrice Neaud \ Oda Hideji ● Christophe Blain \ Zhu Letao ● Patrice Killoffer \ Florent Ruppert & Jérôme Mulot ● Joann Sfar \ Amruta Patil ● Joann Sfar \ Ville Ranta



39 €
Isbn 9782843311734

la Cito internationale
de la bando doosinéo
ot do l'imago



Imagen 2. Los cien mejores autores de todo el mundo, entre los que se encuentra Laura. (2010).

De hecho, es posible llegar a la conclusión de que la novela gráfica contemporánea ante trabajos insólitos e innovadores, que hoy reconocemos afines a este nuevo concepto, *Maus* de Art Spiegelman, en 1986 aparece publicado el primer tomo en la revista *Raw* publicada en Pantheon editorial literaria, obtuvo el premio Pulitzer en 1992 al publicarse el último volumen en 1991, “construcción de un mundo en el que valen reglas propias: no figuras humanas sino animales, dentro de la tradición del cómic humorístico (Barbieri, 1998: 95), a través de un narrador, la voz de su padre, que sobrevivió al Holocausto, pese al argumento duro, está contado con un estilo cotidiano, desdramatiza la tragedia, no así en la forma, el dibujo infantil, sin ángulos, esencial, como expresa Barbieri, en “La caricatura” “si se trata de caricatura también aquí se ha perdido lo grotesco, se ha perdido la sátira y la comicidad, los personajes están todos representados por animales, queda la caracterización moral”. Los judíos, son ratones; los alemanes son gatos; los polacos son cerdos. El lector se olvida, enseguida, de la no humanidad de los personajes, que en el cómic humorístico se ha hecho un buen uso expresivo de él. “Lo patético, la misma expresión puede parecer patética en un rostro humano, mientras que no lo es en un hocico de ratón...” Y hace el siguiente comentario: Spiegelman emplea la caricatura, pues, y es ésta una hermosa conclusión paradójica para un capítulo sobre la caricatura y no para *caricaturizar*, sino para *moderar*. (...) Si Barbieri, en este apartado de su libro, parte de la caricatura como instrumento para aumentar la expresividad, en particular, en el cómic humorístico, hemos llegado, en esta obra, a la caricatura como instrumento para rebajar el nivel emotivo, en el cómic fuertemente dramático.

Como conclusión

Abordar historias serias de larga duración (aunque no necesariamente, no es una cualidad intrínseca, según hemos comprobado) en un formato adecuado que vendría más tarde, un rasgo más distintivo o diferenciador del cómic como cultura de masas. La validez del lenguaje del cómic como medio de comunicación, que ya había descubierto Eisner: forma artística, medio artístico, arte de comunicación, buscando un prestigio literario frente al cómic o tebeo, para adultos, *A Contract With God. Subtítulo “A Graphic Novel by Will Eisner”*. *Paracuellos*, el recuerdo de la vida en los hospicios de Auxilio Social durante el franquismo. Su argumento complejo y relato básicamente

autobiográfico, lo acerca a la novela gráfica. Recibirá el prestigioso Premio del Patrimonio en el Festival Internacional de Cómic de Angoulême (2010). Se empieza a publicar en las páginas de *Fluide Glacial* de Angoulême. Todavía faltaban algunos años para la aparición de *Maus* publicado en cuadernillos en la revista *Raw* por capítulos pero concebida con una estructura completa, obra cerrada, y dentro de los discursos de la memoria como es el Holocausto, se publicaría el primer tomo en 1986 en la editorial Pantheon, en una editorial literaria, compartiendo las exigencias de la novela gráfica, frente al tebeo tradicional infantil.

Si hacemos una breve recapitulación sobre las distintas décadas de este vasto recorrido, centrándome en el concepto –del que parte mi estudio– de cómic como arte, observamos cómo a lo largo del siglo XX, desde este nuevo contexto al que hemos llegado, un hilo conductor en evolución del cómic de un producto de consumo y entretenimiento y dirigido a un público infantil y juvenil en su transformación hacia forma artística, desde esa mirada retrospectiva a los años treinta, dinámicos y esperanzadores para el cómic español pero con sus contradicciones. Es a partir del período histórico de la postguerra, marcada por las circunstancias del entorno, el fenómeno de emigración que desde los años cuarenta y cincuenta está ligado a la historieta española, el “exilio físico o laboral”, pues reseñados los años treinta, es cuando nuestra historieta inicia un cambio de apertura fuera de nuestras fronteras y se hace reconocible a través de un grupo de dibujantes entre los más reseñables Jesús Blasco, trabajando en el mercado anglosajón y en Francia; alcanzando proyección internacional, al participar e ir asimilando las nuevas corrientes europeas. Europa y Estados Unidos dieron prestigio internacional a una serie de autores en sus propuestas más adultas liberadas de la censura franquista; como consecuencia del cambio de rumbo histórico, social, político y cultural de la transición española a la democracia, supuso a la vez el paso hacia la libertad creativa de los artistas, manifestada a través de las nuevas alternativas, en proyectos radicales, contraculturales y estéticos, exigía también cambios a nivel de la industria del cómic, en nuevas revistas, sus intenciones es conseguir un acercamiento a las corrientes europeas y americanas alejados de los circuitos comerciales; la relación que se estableció por medio de la historieta española entre autores de diferentes continentes fue el germen para la configuración del cómic adulto, toda una generación nueva de historietistas marginados por la industria, en el nuevo panorama del cómic internacional. La contribución de la historieta española, ha hecho

posible que muchos de nuestros autores hayan conseguido hoy categoría mundial, entre ellos Laura.

Nos ha llevado en este estudio a hacer una reflexión crítica (desarrollada más exhaustivamente en el capítulo 2 a lo largo de la trayectoria de Laura, en el que planteo ¿cuál es el panorama editorial en la época en que inicia su trayectoria artística, es decir, los fenómenos ligados a la industria del cómic y las consecuencias negativas para los autores, debido a pautas de políticas editoriales inadecuadas que impiden la divulgación de sus creaciones en su día, en el que he analizado las repercusiones de su no visibilidad, en el panorama internacional, hasta hace muy poco, en el que sí podemos hablar de su completo reconocimiento internacional conseguido a fines del siglo pasado. La vanguardia en la línea que hasta ahora hemos analizado, penetra en el cómic de los sesenta, el recorrido del cómic experimental es amplio, las distintas manifestaciones del cómic en el mundo, y en los setenta bajo este signo pero entre la manera más tradicional de continuar en la línea de las vanguardias y la línea más experimental hay un puente y una generación de nuevos dibujantes de la nueva historieta española, en la que está Laura, y su vinculación con los movimientos artísticos contemporáneos, ejercitan sus posibilidades en la vía más experimental de la década de los ochenta en España. Por lo que hay que valorarla en lo que fue en sí, ha contribuido intensamente a la configuración del nuevo panorama internacional del cómic contemporáneo, la presencia de la historieta española en Europa, América y en el mundo, es ya una realidad, que creo haber dejado en este estudio bien fundamentada así como la reciente legitimidad. Sólo se alcanzará su legítimo reconocimiento internacional cuando se valore en su justa medida su contribución a una nueva historieta elevada a nivel de arte, una historieta precursora, de la que hemos aportado documentación suficiente, si bien, goza ya dentro de la cultura española de un reconocimiento como es el galardón Premio Nacional del Cómic 2007, el más alto reconocimiento por ahora en nuestro país, como testimonio de que se ha puesto en marcha una política cultural que le corresponde a este medio artístico de pleno derecho.

La rehabilitación profunda, alcanzada en este nuevo siglo por la industria española, ha supuesto un gran avance en la difusión internacional de obras de autores españoles procedentes de diferentes generaciones, es evidente. Hoy, en España, la calidad de los autores españoles que gozan de reconocimiento internacional, trabajando fuera de nuestro mercado para editoriales extranjeras o en producción propia dentro del sector editorial español en su nueva línea de apertura al mercado internacional en lo que se

refiere a su distribución y venta, ha propiciado mayor seguridad a los autores con el fortalecimiento de las estrategias de mercado de las casas editoriales para su mejor divulgación como es el “ajuste” del autor dentro de este sector equiparable, o al menos (con cierta cautela) al estatus del escritor-editor en el medio de la literatura, está permitiendo una mejor difusión de la producción española. Una prueba de ello, es la muestra de la exposición *Cent pour Cent Bande Dessinée* (2010), en la que están representados un buen número de dibujantes españoles con otros de categoría mundial.

Una colección que puede ser una manera de rescatar los mejores autores del cómic español dentro de la creación contemporánea, la mayoría son autores esenciales de la renovación de la historieta española de la década de los ochenta.

De hecho, es posible llegar a la conclusión de que la novela gráfica contemporánea ante trabajos insólitos e innovadores para su época, que hoy reconocemos como afines a este nuevo concepto desde *A Contract with God* a *Paracuellos* a *Maus*, el camino que ha seguido el cómic desde sus orígenes, su evolución histórica, sus logros y fracasos, en la evolución del cómic, dentro de un medio de masas al 9º Arte, en un medio culto, desde el interés despertado hoy por los antecedentes del cómic experimental llevado a cabo en la década de los ochenta en nuestro país, lo pone de manifiesto Laura, su conferencia pronunciada en el Ateneu de Barcelona *Comic Experimental A Espanya* (2010), dentro de un nuevo concepto *graphic novel*. Hoy asistimos con la novela gráfica a la legitimación cultural del medio dentro de la historia de las artes.

Podemos concluir, con acierto, que durante el último cuarto del siglo en su paso al nuevo siglo, se ha producido un fenómeno que podríamos considerar de toma de conciencia del cómic como forma artística.

El cómic como medio de masas, producto de entretenimiento es liberado por la televisión, un nuevo medio de comunicación audiovisual, que asume un cierto tipo de relato, la narrativa televisada de consumo reemplazando la función novelesca asumida con anterioridad por el cine y por los cómics de aventuras, el cine había implantado ya diez años antes los géneros de aventuras procedentes de la tradición de la literatura popular, que luego pasarán al cómic.

Es importante para entender en este proceso desentrañar las distintas vertientes que tiene el cómic a través de los distintos períodos históricos, medio artístico, arte de comunicación, como medio cómic de masas de entretenimiento, a este respecto, la televisión, como expresa Blanchard (248):

La télévision prenant en change, par ses reportages, le réalisme documentaire et assumant par ses feuilletons, la fonction romanesque, libéré la bande dessinée d'un certain type des servidumbres du réalisme et d'un certain type de récit.

Pero aún así, como hemos ido viendo, esas viejas tiras continúan, como es el caso para los *Katzenjammer Kid* de Dirks que fue una de las primeras, serialización infinita que nunca han abandonado las páginas de los periódicos desde 1897 o *Peanuts* de Charles M. Schulz, publicado diariamente, sin ninguna interrupción de 1950 a 2000. Es el caso también de los héroes creados por Alex Raymond (-1956). (Blanchard: 250): « *Ces bandes n'évoluent que très lentement car elles sont tributaires des vieilles habitudes de lecture et des conventions qu'elles ont-elles-mêmes établies.*

Ciertamente, en 1946, fecha del gran furor de la televisión una nueva era de los cómics se prepara e incluso ya ha comenzado, tal como lo estudia Blanchard.

Yo señalaría aquí, un puente abierto hacia cómic contemporáneo, el humor nuevo de Steimberg, autor con cuya cita abro esta tesis, filosofía de la representación, puede incorporar todos los medios de la comunicación visual en sus imágenes, *All in line* (1945) primer álbum de Saul Steimberg, escritor que ha puesto al punto “un sistema de canje o trueque entre lo verbal y lo visual”; esto es particularmente sensible en la manera de cómo utiliza el *ballon* dentro de otros numerosos signos que él toma del cómic. Que ha sido de interés para Gombrich, en “Imagen y palabra en el arte del siglo XX” expresa sobre Saul Steimberg: “Hay un artista de nuestro tiempo que ha encontrado nuevos modos de convertir la propia palabra en una imagen de su significado”.

“Ismos” han configurado el movimiento moderno, un espíritu verdaderamente nuevo – como va a suceder con *graphic novel* reivindica una libertad lúdica de la creación.

Contemplamos pues, cómo el cómic artístico, “el cómic es un arte”, del que parte mi exposición en el inicio de mi estudio, ha quedado liberado como medio culto de la servidumbre de un consumo de masas de entretenimiento, dentro de una industria de consumo comercial del medio cómic de masas, en su paso, en el último cuarto de siglo, a recuperar su espacio dentro de la historia de la cultura de la modernidad.

3.1.5. LA LEGITIMIDAD ESTÉTICA DEL MEDIO

La obra es el resultado de un proceso de creación al que hemos venido asegurando en términos generales un autor. La aparición del concepto de autoría declarada rompe esta disposición (anonimia) y establece una relación diferente entre el autor y el público. Los logros, la libertad de la autoría fue un proceso lento y laborioso, según vimos, desde los años setenta y más los ochenta se considera un buen período para la legitimación, y más hoy: si en términos de comercio del libro, *graphic novel* es una expresión en los negocios muy “turbio”, en términos de legitimación estética designa una realidad más fácilmente demostrable en el contexto de una evolución a largo plazo de la edición de cómics en Estados Unidos. Como analiza Gabillet: “*et quinze ans après qu’Art Spiegelman en reçu la plus haute distinction littéraire américaine par Maus, le nombre croissant de « romans graphiques » de qualité démontre que s’es mise en place une dynamique créative qui transcende les connotations pompeuses dont était porteuse l’expressions lors de sa conception dans les années 60* ». Hemos entrado en el contexto de lo que venimos estudiando, apoyándonos en una teoría literaria, para hablar de su madurez como arte, el noveno y de su legitimación cultural como medio culto: “Constituyen ejemplos de “conocimiento” o ejemplos de “verdad” vacilamos. Son – decimos- “descubrimiento de nuevos “valores perceptivos, de “nuevas cualidades estéticas”. (Wellek y Warren, 1979: 41). Se ha producido una evolución nueva en la narración, en su forma de contar, basada en valores literarios y artísticos específicos, como medio culto.

Ese espíritu crítico, como hemos visto de los novelistas gráficos experimentales de los años 30, descubiertos por Eisner, es reencontrado ahora en la novela gráfica: inspiradoras para los historietistas del cómic y están siendo revisadas como *La ville (La ciudad)* de Masereel, de la que he dado referencia. También un interés por recuperar la vía de experimentación abierta en la década de los ochenta la *nueva historieta española*, en la que se inicia Laura, está sirviendo de inspiración a los historietistas actuales.

Asistimos, pues, a un salto cualitativo del cómic contemporáneo adulto en la novela gráfica que abre expectativas a un nuevo tipo de lector, frente a la vieja tradición del cómic juvenil, en este tránsito *Maus* un relato duro, es una historieta que despierta nuevos valores en unos lectores, que hasta el momento había considerado los cómics como un arte menor dirigido a un público infantil, y relegados a la “baja cultura”. Spiegelman, se convierte en un referente para los que buscan en los cómics algo más

que entretenimiento, en Estados Unidos, que ha ocupado y ocupa larga tradición hegemónica, en cuanto a la publicación y consumo de superhéroes y a las tiras de prensa, la aparición de un autor como Spiegelman, dejando a parte sus experimentaciones, en esta obra que obtuvo su reconocimiento cultural avalado por una exposición en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York, fue eco de una reseña crítica muy alabatoria de su álbum en las primera página del suplemento literario del New York Times y obtando como finalista, del Nacional Book Critics Circle Awards, al premio a la mejor obra biográfica publicada en 1991, obtuvo el Premio Pulitzer en 1992, la más alta distinción literaria americana, convirtiendo a *Maus* en referente de la novela gráfica. Frente a la siempre precaria industria del cómic español y el desequilibrio entre comercio y nueva creación que cercó el camino abierto en la investigación gráfica y narrativa a la que aspiraban los historietistas, me parece pertinente, y más hoy, extraer las conclusiones de un artículo (Alary (éd.), 2002: 166), que tiene como título “La historieta en España: del presente al pasado”:

Para terminar, quisiera resaltar lo que, en este fin de siglo me parece muy prometedor: el diálogo entre las artes entablado desde este espacio que es la historieta. La historieta irrumpe en la pintura (*pop'art*) o la literatura, y a su vez integra las corrientes pictóricas y literarias en su discurso. Es como si, una vez afirmadas sus señas de identidad, pudiera permitirse todo tipo de aventuras: deconstruir lo que construyó, volver a las propuestas del pasado más remoto, vagabundear pero sin jamás perder el alma”.

Conseguidas a través de la labor de las editoriales independientes que fueron las que arriesgaron para que el autor pudiera publicar su obra con libertad creativa. Unos relatos singulares, en los que se encontraba ya el germen de las aspiraciones de los novelistas gráficos, esa elevación del cómic al terreno del arte, de dos a seis páginas, podemos hablar de Laura en un relato como *Minnie* o historias de cuarenta y dos páginas como el álbum *El toro blanco*, era la extensión máxima en la que se podían expresar hasta no hace mucho los autores para publicar sus nuevas propuestas.

Hoy, se vuelve a las viejas tradiciones comerciales (los autores salen y entran de sus universos personales, tal como nos lo explica, para concluir (García, 2010: 270): Así pues, no podemos debatir –sería estéril y matizable- dónde empiezan y acaban los límites de la novela gráfica en muchas de las obras actuales”. Concluye, y expresa con claridad: “el talento está en manos de los autores, son ellos los que han hecho y hacen progresar al medio”.

“Una vez que la corriente ha empezado a fluir entre forma e idea, las dos se han vuelto parte de una unidad más elevada” (Gombrich). Llamémoslo novela gráfica o cómic, ha sido objeto de reflexión crítica: recuperar su espacio dentro de la historia de las Artes.

He de añadir algo más, en la presentación de sus puntos de vista generales antes de terminar, esta introducción. Habría que referirse a muchos estudios más llevados a cabo por las diferentes disciplinas desde las que ha sido abordado. He pretendido extraer de los diferentes estudios aquellas ideas que se aproximan más a mi campo de investigación, no agotan ni con mucho los aspectos tan personales y artísticos de la autora principal de mi estudio Laura.

Con más criterio de análisis será analizada esta nueva narrativa que renovará la historieta española, partiendo de la obra de una de las autoras españolas con mayor personalidad del cómic español, Laura Pérez Verneti-Blina, una autora privilegiada en el campo de la investigación gráfica a través de la experimentación con el lenguaje y con los estilos en el tratamiento de sus historietas, que ponen de manifiesto la variedad de registros que domina la autora. La vía de experimentación, de la década de los ochenta, representa mucho desde el punto de vista de la legitimación cultural del noveno arte y su contribución a una nueva historieta elevada a nivel de arte.

Sirvan para justificar después de este vasto recorrido, estas palabras de un gran pensador como Gombrich: “Hoy día existe una diversidad mucho mayor de opiniones críticas, lo que ofrecen una oportunidad de reconocimiento a muchos artistas. Pero actualmente, existe un reconocimiento más amplio de que los artistas tienen derecho a elegir su propio camino”.

En el siguiente apartado, me voy a referir a la historieta como subliteratura (cómic incluido en *mass-media*). En un momento dado la reflexión que sobre el cómic se centró en el aspecto sociológico en los años 70 y me apoyo (sólo un momento) en esos trabajos, sabiendo que los años 80 y 90 y actuales han superado esta perspectiva necesaria en su tiempo pero demasiado reducida ahora, teniendo presente, la referencia que he dedicado con justicia a “cómic como arte”.

4. LA HISTORIETA COMO SUBLITERATURA (CÓMIC INCLUIDO EN "MASS-MEDIA")

La historieta ha sido infravalorada, clasificada en el género ínfimo de subliteratura²² hasta hace muy poco. "Las fronteras entre literatura y subliteratura, afirma Andrés Amorós "no son algo tajante y esencial, sino –como casi todo lo humano- relativas e históricas", en su libro *Subliteraturas*²³ fue el primero que inició en España este tipo de estudios con su *Sociología de una novela rosa*. "El profesor Induráin –continúa Amorós- plantea el tema con serena ecuanimidad: "Al tratar de definir en qué consiste el término de *literatura*, se ofrecen no pocos problemas, empezando por el de los límites. Es ya terminología de curso normal la de subliteratura, infraliteratura, *trivialroman*, literatura *kitsch*, literatura de masas, etc. La verdad es que la historia de las literaturas se ha venido haciendo, desde que existe, con criterios de muy reducido alcance: más o menos era literatura la que leían o consumían círculos selectos, o sedicentes; y la inclusión o exclusión, resultado de unos gustos y principios digamos de escuela. La separación por motivos de calidad –y de calidad según criterios de grupo- ha tenido curiosas rectificaciones con el tiempo. El *Decamerón* fue considerado como subliteratura, aunque no se emplease el término; y el *Quijote* no parece que tuvo muchas facilidades de acceso al Parnaso, en su tiempo. En el siglo XV, el Marqués de Santillana se refiere a los romances como a obras con las que se contentan "gentes de baja e servil condición", lo cual supone tanto un juicio de valor sobre la obra como una atención al público consumidor".

"De hecho" –dice Amorós citando al profesor Induráin- "La constante variación de los gustos, los afanes de eruditos e historiadores de la literatura alteran constantemente –a salvo muy contados casos- y no consienten fijeza a la línea de demarcación entre género ínfimo y, digamos, ortodoxo".

"La conclusión de todo este razonamiento me parece muy justa" –continúa Amorós - "Como hecho de comunicación y por la naturaleza del medio, tanto como por el modo de consumo (la lectura) parece muy conveniente no establecer una barrera entre literatura y subliteratura"²⁴. No podemos nada más que aseverar esta conclusión tan pertinente del profesor Francisco Induráin. Y como muy acertadamente preconizó

²² En Francia, *paralittérature*.

²³ Andrés Amorós, *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 8-10.

²⁴ Francisco Induráin, "Sociología y literatura", en *De lector a lector*, Madrid, Biblioteca Estudios Escelicer, Estudios de Crítica Literaria, 1973, pp. 281-282.

Andrés Amorós en su estudio, cuando formuló: “pienso que no falta ya mucho tiempo para que se estudien los cómics hasta en las universidades españolas”.

El historiador Ernst Gombrich, “el historiador que supo acercar el arte al gran público”, en una entrevista concedida a un periodista y publicada en *El País* de 2001, se expresa así: “En cierto sentido, puede decirse que el arte es como un ser vivo, y que tiene por lo tanto su propia ecología: el espacio social en el que se mueve. Cuando cambia ese espacio, el arte también cambia”. El transcurso del tiempo ha corroborado en demasiadas ocasiones que lo que en un momento ha sido considerado como un género ínfimo se admite en otra época como “literatura pura y simple”, parafraseando las palabras de Amorós. “Entre literatura y subliteratura –dice Amorós-, eso sí, suele haber una diferencia de calidad. Claro que esto no es ley inexcusable: entre Galdós y Corín Tellado, por supuesto, sí hay ese abismo pero también es cierto que hoy existen cómics de una calidad estética admirable”. La subliteratura –me interesa transcribir este párrafo de Amorós- “posee un interés sociológico absolutamente evidente, sin necesidad de más discusión; y, en ocasiones, un interés literario bastante considerable”. Aquí es necesario añadir que el interés de lo que antes era clasificado como subliteratura merece ser objeto de investigación por otra razón: discusión literaria y estética y no sólo sociológica. Así como la teoría de la literatura ha arrancado, desde Aristóteles, de una teoría de los géneros, la Estética inquiere no ya qué sea el arte, sino qué sean las artes, cómo difieren entre sí, cuáles son sus dimensiones comunes, sus varios niveles, sus incompatibilidades estructurales (Guillén: 128). Es evidente que hay unos puntos importantes. La cuestión a la relación entre los géneros primitivos (los de la literatura popular u oral) y los de una literatura desarrollada, transformar una literatura popular en una literatura seria.

Tal es la conclusión de A.-M. Rousseau de la cuestión: -es decir, necesitamos aclarar nuestra idea de la estructura de cada arte en cuestión, su estratificación, su especificidad y sus limitaciones. Es decir hay que pisar el terreno de la Estética. Entraríamos, en “mención aparte, de ciertas manifestaciones artísticas, de carácter “complejo” como la ópera, el cine y el ballet, a la que (incursión personal) añado cómic, en “Taxonomías” (Guillén: 130), a lo que volveré en páginas posteriores, que nos conectaría con cauces, géneros, modalidades, formas (157). Nos encontramos ante una intrincada estructura de coincidencias y divergencias más que de líneas paralelas. Así pues, hay que juzgar al cómic según criterios específicos del medio. Cada arte tiene su ritmo, itinerario y desarrollo propios. Almenos constituye esta consideración, sino el único, un método de

estudio legítimo y fecundo “la literatura y las demás artes”. “La obra literaria puede darnos un reflejo de la sociedad mejor que el historiador, el psicólogo y el sociólogo”, -continúa Amorós-. Es evidente que debe intentarse establecer una correlación con los factores sociales y que éstos variarán en cada caso particular. Y la subliteratura puede hacerlo con mucha nitidez, ofreciéndonos la escala de valores de una sociedad o de sus grupos sociales; en definitiva, sirviendo a la historia de las mentalidades.

Así pues, es necesario alejarse de esas explicaciones de la separación por motivos de calidad según criterios de grupo. Gombrich, estaba en contra de quienes reducen el análisis de los cambios en las obras y los gustos artísticos llevados de un “espíritu colectivo”.

Es, pues, cuestión de puntos de vista:

Cada civilización –dice Gombrich- ha concebido la historia como una búsqueda de sus propios orígenes. Las culturas más antiguas recibieron su historia en forma de mitos y con el aspecto de poemas épicos como los de Homero. Apenas tendré que insistir en el papel que el culto a los antepasados y las exigencias legales basadas en el linaje desempeñaron en la función de la historiografía. Por tanto, Huizinga llega a la conclusión de que la historia se define de la mejor manera como “la forma intelectual en la que una civilización da cuenta a sí misma de su pasado”.

(...) La nuestra es una civilización racional y pide respuestas racionales basadas en las pruebas que puedan comprobarse con métodos científicos. Pero nuestra civilización como todas las civilizaciones, también se mantiene unida gracias a valores sociales, morales o estéticos. Son esos valores los que a mí me parecen representados por lo que yo llamo los cánones del arte, los niveles de maestría sin los cuales no habría historia del arte. He mencionado antes que los primeros historiadores del arte seleccionaban su material por medio de los criterios del progreso tecnológico en la representación de la naturaleza.

Evidente es decir, que los poetas han tenido sus propias teorías sobre pintura y preferencias sobre determinados pintores, haciendo hincapié en relacionar y estudiar sus gustos literarios y sus teorías. Las relaciones que se establecen entre las diversas artes son verdaderamente complejas. En la historia del arte, algunos estudiosos, tienen en cuenta su relación con la literatura y su fuente de inspiración literaria, como hace Panofsky en su *Iconología*, que estudia el sentido conceptual y simbólico de las obras de arte (según veremos).

Todos sabemos que esos modelos han fluctuado y cambiado. Prácticamente cada nuevo movimiento en el arte ha buscado sus propios antepasados y ha influido en la escritura de la historia del arte. (...) En cualquier caso, es una prueba de la vivacidad de nuestra civilización el que el canon se revise a menudo y surjan nuevos valores. Esos valores no tienen por qué ser mutuamente excluyentes; podemos apreciar tanto a Rafael como a Rembrandt, a Dante como a Tolstói. Lo que no podemos hacer, desde mi punto

de vista, si queremos seguir practicando las humanidades, es rechazar cualquier modelo.²⁵

La explicación de las artes en función de su “espíritu de la época”, otorgando un paralelismo completo de las artes y de las ciencias, que se derivan de aspectos sociales o cultural idénticos, es un planteamiento difícil. Lo más sencillo es, como método para establecer un paralelo, basarse en el análisis de las obras mismas. Las relaciones que se establecen entre las diversas artes son verdaderamente complejas, como dije, la historia del arte en la relación con la literatura y su fuente de inspiración literaria. A su vez la literatura puede convertirse, claro es, en tema de la pintura o de la música. Más allá de estas cuestiones de fuentes e influencias, de inspiración y de cooperación, se plantea un problema de mayor importancia, cual es el de que, a veces, la literatura ha intentado lograr concretamente los efectos de la pintura, convertirse en pintura verbal; no cabe negar que las artes han tratado de tomarse efectos unas a otras y que en medida considerable lo han logrado.

No estaría de más, tras las observaciones tan pertinentes de Gombrich, y permíteme esta cita tan larga, traer a colación estas otras de Gillo Dorfles, quien había afirmado en su libro *Nuevos mitos, nuevos ritos*:

Así es necesario que también hoy se le dé al hombre la posibilidad de servirse de un siempre renovado patrimonio imagético. Y esto sucede en escala grandísima a través de las diversas formas del arte *pop* –historietas, canciones, bailes, cine, televisión, revistas ilustradas- mientras que sólo sucede limitadamente a través de las diversas formas del arte “culto”. La solución sólo puede ser la de llegar un día a transformar el arte *pop* en arte “auténtico”, a elevar lenta y progresivamente el nivel de estas creaciones que son hoy con demasiada frecuencia triviales y vacuas. (...)

La creación y disfrute de imágenes es una necesidad perenne del hombre.

Un pintor como Roy Lichtenstein, uno de los artistas más representativos del *Pop Art*, llevó al terreno del arte las viñetas del cómic como inspiración para sus cuadros, no es tan hostil a la palabra “arte”. Ha dicho, por ejemplo que “el arte es, por todas partes, percepción organizada”. Añade que el acto de mirar un cuadro “nada tiene que ver con la forma externa de la pintura, tiene que ver solamente con una manera de construir un patrón unificado de visión” (Lucie-Smith: 146). La obra más temprana de Lichtenstein se basaba en tiras cómicas, como en *Whaam!* e *Irremediable* (1963), e incluso los puntos que son parte del proceso de impresión en color barato están meticulosamente reproducidos. El artista dijo una vez en una entrevista: (...) “Y mi obra, en realidad, se

²⁵ E. H. Gombrich, *obr. cit.*, p. 73.

diferencia de las tiras cómicas en que cada marca está realmente en un sitio distinto, por pequeña que esta diferencia pueda parecer a algunos”. Las imágenes como parte de una estrategia, un medio de cohesionar la superficie pintada. “Supresión”: palabra que surge con mucha frecuencia en el discurso del artista. Es también un intento de hacer que el público se cuestione sus propios valores. Es también lo que Laura pretende, no quiere un lector cómodo, quiere que se involucre, que desarrolle una cultura visual, hacerle pensar.

“Esto plantea la cuestión de los valores propuestos por los propios artistas pop (...). Sus imágenes, para ser viables, tienen que haber sido procesadas de alguna manera” (Smith: 150). Estos cuestionamientos refuerzan lo dicho no hace mucho tiempo unas líneas más arriba.

Otro artista del *pop art*, el británico Richard Hamilton, introduce en uno de sus cuadros la portada de una revista de cómic, muy relevante en el estudio del desarrollo del cómic adulto, como *Joung Romance*, realizado en 1956 *¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* Como veremos en el análisis de la obra de Laura, en sus referencias al *pop art*, uno, entre otros artistas, de los que Laura declara influencias, Hamilton. Entre los principales artistas destaca Andy Warhol (1928-1987), el más polémico y uno de los más famosos, de todos los artistas *pop* estadounidenses, cuya enorme influencia fue decisiva en la década de los ochenta en España: la Postmodernidad.

Pero esta competencia por vender el mayor número de ejemplares, de las casas editoriales, ha originado el desajuste entre las iniciativas de creación en que todo medio se asienta y el declinar después hacia la subversión de las técnicas para producir productos ínfimos y execrables, como ha ocurrido con la mayoría de historietas dirigidas sobre todo a adultos, en lo que lo único que priva es la droga, el sexo rayando en lo pornográfico y la violencia, ligado a un cómic puramente comercial y dirigido a un público con pocas miras culturales, pero en los que las casas editoriales vieron una cantera inagotable para producir grandes ventas, impidiendo, lo que muy acertadamente expresó el profesor Díez Borque, “la renovación vanguardista y la conciencia crítica del público receptor”.

“El pensador marxista Bela Balazs –cito por el profesor Díez Borque- contrapone el “espíritu legible” creado por la imprenta y el “espíritu visible” del cine y la televisión que trasciende dos particularidades idiomáticas. A este nuevo mundo de la imagen significativa, cine y televisión, habría que añadir el último producto de comunicación

masiva: el “comic” ”. Los investigadores de la teoría de la comunicación se han preocupado del impacto que los medios de masas están causando en el individuo hasta llegar a lo que señalan M. L. DeFleur y S. Ball-Rokeach: “A medida que cada uno de los principales medios de comunicación fue surgiendo en nuestra sociedad, se convirtió en objeto de controversias y debates considerables. Tales debates se iniciaron ya cuando la primera edición de periódicos baratos llegó a las calles de Nueva York en 1834. Continúan hoy con respecto al papel de la radio, de los libros en edición de bolsillo, de la televisión, de las revistas de historietas y del cine, en relación a una gran variedad de temas.

Una de las principales tareas para el estudioso de la comunicación de masas, al valorar la última revolución comunicativa y las controversias que ha causado, es la de acumular datos científicos sobre el impacto de los medios en sus públicos”.²⁶ Subraya esta idea Terenci y Moix, en su libro *Los “cómic”*. *Arte para el consumo y formas pop*,²⁷ quien había afirmado la posibilidad de llegar a una cultura de masas seria y elevada, encruzando las enormes posibilidades de estos nuevos medios de expresión gráfica, dando categoría artística al medio muchos años antes que estudiosos como Umberto Eco o Guillo Dorfles. Pero será, entre otros, José María Díez Borque, quien explique estas cuestiones con claridad:

Sería demasiado optimismo afirmar que las minorías intelectuales han aceptado totalmente el mundo de los *mass-media*, (...). Son muchos (...) los que rechazan cualquier tipo de contacto –activo o pasivo–; postura que yo calificaría, a lo McLuhan, de deserción. Olvidan, sin duda, que si los *mass-media* son responsables en gran medida de la alienación del gran público, pueden ser también instrumento para una elevación progresiva del índice cultural y valorativo de los receptores, como decíamos en el capítulo primero. Estamos ante el ya viejo problema hoy de los apocalípticos y los integrados ante la cultura de masas. Pienso que ambas posturas tienen mucho de apriorismos y por mi parte comparto más la mesura y equidad de los razonamientos de Edgar Morin o Theodor W. Adorno, que las diatribas acaloradas en contra de Dwight MacDonald, R. Hogart, Lawrence o la defensa incondicional de E. Shils, Brogan, etc.²⁸

De estas interpretaciones, lo que se desprende con unanimidad de criterio, es la importancia de una audiencia crítica, un público informado, y la necesidad de potenciar las posibilidades expresivas que contienen estos nuevos lenguajes que no tienen por qué rivalizar con otras formas artísticas de expresión. Pero esta falta de atención ha ido en

²⁶ M. L. DeFleur y S. Ball-Rokeach, *Teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, 1.ª reimp., Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1986, pp. 29-30.

²⁷ Terenci y Moix, *Los “cómic”*. *Arte para el consumo y formas pop*, Barcelona, Llibres de Sirena, 1968; reed. *Historia social del cómic*, Bruguera (ensayo), 2007.

²⁸ José María Díez Borque, “Literatura y mass-media”, en *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, (S. L. Madrid), Al-borak (s. a.), 1972, pp. 101-102.

detrimento de estos estudios y nos ha mantenido al margen de las corrientes más innovadoras y de las ideas renovadoras de estos medios, cada vez más ricos y expresivos. Deberíamos ser capaces de apreciar a la vez: tradición e innovación, sin que por ello ambos términos se excluyan uno a otro, para incorporarlas al acervo y enriquecimiento de nuestra cultura.

El historiador del arte Gombrich ha descrito muy bien todos estos problemas de los que venimos hablando en su ensayo “Historia del arte y ciencias sociales”²⁹ :

En mi ensayo “Historia del arte y ciencias sociales” subrayaba el hecho de que este aumento de público informado no se limita en modo alguno a las artes, y que no hay ningún tipo de manifestación o habilidad en ninguna cultura que carezca de sus entendidos o sus aficionados. Siempre habrá un círculo de seguidores que puedan discutir y apreciar los así llamados puntos más delicados, y cuya respuesta contribuirá a establecer o hundir reputaciones. Hay tradiciones de apreciación al igual que las hay de creatividad.³⁰

El cómic es un producto cultural, regido por unas políticas editoriales y por la censura, que aquí, en España, han ido en detrimento de la comercialización de obras que se apartan de lo puramente comercial, sacando al mercado un número elevado de ediciones producidas en los años dorados del cómic, frente a otras producciones que no merecen la pena su inversión en ellas. Pues, dice Lara, “la inestable y exigua infraestructura del cómic español de hoy obliga a que sean verdaderos apasionados los que inviertan dinero y energía para preservar los buenos y nuevos valores”. Díez Borque citando a McLuhan, expone:

Los *mass-media* son la última categoría del gremio editorial y a su vez son también “productores o nuevos lenguajes con un nuevo y único poder de expresión”.

Me lleva esta cita a decir lo que Robert Escarpit formuló en *Le littéraire et le social*, y que entra en relación con las influencias que los *mass-media* han originado en la visión de la literatura : « *Depuis l'apparition des moyens de communication de masse audiovisuels, cette situation tend à se modifier quelque peu et la lecture s'inscrit dans une consommation culturelle globale dont la dynamique interne est encore mal connue. Les adaptations cinématographiques, radiophoniques et surtout télévisées ont profondément influencé la vision de la littérature. La bande dessinée actualise les œuvres du passé, le reportage, la publicité popularisent l'écrivain et son œuvre comme toute autre étiquette* »

²⁹ En *Ideales e ídolos*, Oxford, 1979, pp. 131-166. Véase también, Madrid, Editorial Debate, S. A., 1999, pp. 131-166.

³⁰ E. H. Gombrich, *obr. cit.*, pp. 70-71.

*de marque. Plus que d'une vie littéraires qui n'est au fond qu'une partie de son actualité, le consommateur culturel a la vision d'un immense menu qui est offert à son appétit de loisirs ».*³¹

Así, muchas obras maestras clásicas de la literatura, al ser traducidas o adaptadas por los medios -“toda comunicación humana exige un “medio” y un “modo”, también la obra literaria-” adquieren mayor éxito, y en este sentido, se han producido obras maestras.³² El cine atrajo hacia la lectura a personas que no eran lectores habituales y han aumentado el número de ventas en muchas ocasiones. Dice Escarpit:

Dans la lecture en tant que processus le *feedback* est assuré par la traduction, l'adaptation, l'illustration, en somme par tout ce qui est *œuvre surajoutée*. (...) Mais quel que soit le type de la traduction, de l'adaptation, de l'illustration, elle constitue bien un *feedback*, c'est-à-dire une réinjection de l'expérience de lecture au niveau de l'écriture. C'est si vrai que de nos jours l'adaptation cinématographique, radiophonique, télévisée ou en bande dessinée *fait partie* de l'acte de lecture et qu'on peut définir l'attitude de lecteur par sa réaction au « film tiré du livre » ou au « livre tiré du film ».³³

Lo mismo ha sucedido con las adaptaciones llevadas al terreno del cómic, que han producido verdaderas obras maestras, y que incluso han sido llevadas a la gran pantalla. Siguiendo con Escarpit, del que tomo este fragmento, dice:

Nous noterons qu'à notre époque, la littérature en est venue à englober toute cette deuxième catégorie d'arts. Son support n'est plus seulement l'écriture, mais l'expression linguistique. Déjà Hermann Paul affirmait qu'on doit considérer comme littérature toute expression orale, même improvisée, pourvu qu'elle ait une intention esthétique. Nous éprouvons au XX siècle d'autant moins de difficultés à accepter l'idée d'une littérature orale que sont apparus à côté de l'écriture, d'autres moyens de conserver et de transmettre la parole: enregistrement, cinéma, radiodiffusion, télévision, etc. Y a esta enunciación de medios, de Robert Escarpit, hago una incursión personal, añado cómic.³⁴

5. DEFINICIÓN (evolución del cómic, génesis de su nacimiento)

Vengamos ya, a lo que dejamos pendiente al inicio de estas páginas sobre la infinidad de definiciones que se han dado sobre el cómic desde diferentes disciplinas, para ello

³¹ Robert Escarpit, *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 36-37.

³² El lector interesado puede ver el capítulo de Jorge Urrutia, “En torno a los escritores españoles y el cine”, en *Imago Litterae*, Sevilla, Ediciones Altar, 1983, Semiótica y crítica, pp. 15-22.

³³ *Idem*, pp. 31-32.

³⁴ Robert Escarpit, « La définition du terme « littérature », *obr. cit.*, pp.259-272.

sería conveniente retroceder a sus orígenes y ver su evolución, el germen de donde surge, sin detenernos demasiado en detalles, los cuales, en última instancia, pueden ser ampliados, de interesarle al lector curioso, con la pertinente bibliografía de que se dispone para hacer un recorrido histórico desde sus antecedentes o precursores hasta nuestros días, es decir, hasta llegar a lo que hoy entendemos como cómic moderno. En un libro titulado *La bande dessinée. Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, del estudioso francés Gérard Blanchard, dice :

Nous nous proposons de montrer que les variantes que l'on voit, à travers les siècles, sont conditionnées par le système de communication prépondérant, c'est-à-dire, en fait, par les habitudes d'écoute (pour les siècles à dominante orale), de lecture (pour les siècles du livre), ou de perceptions synchronisées (pour notre temps envahi par les moyens audio-visuels). Le temps qui est aussi un espace, sépare les images différemment selon le système de référence.³⁵

Es decir, el plan general de la obra es el siguiente: dividida en cinco partes, en cada una de ellas propone un análisis, partiendo, en la primera parte, del dibujo puro y el signo; después de la invención del alfabeto (p. 14); la segunda parte, analiza la iconografía medieval, la invención de la *typographie* por Gutenberg (p. 50); la tercera parte (p. 74), el siglo XIX industrializado (nos acerca al mundo moderno): una literatura en imágenes que desarrollará el periódico (literatura en imágenes para adultos y para niños); la cuarta parte, al nacimiento del otro gran arte plástico (p. 190) el cine, a partir de 1914, viene a confirmar la revolución fotográfica. “A una nueva manera de ver... una nueva manera de leer” que la industria cinematográfica impone sobre todo en los años treinta (p. 206). Y la influencia del cine cambia el estilo de las *bandes dessinées* adoptando el punto de vista de la cámara. Y una quinta parte (p. 246): una marea de imágenes obligan a la televisión a asumir la función folletinesca del relato que trae como consecuencia aunar su originalidad y a explotar las posibilidades de un nuevo humor gráfico.

El nacimiento de los cómics se sitúa, pues, entre los nuevos medios de expresión más característicos y fundamentales de comunicación de masas de nuestra cultura contemporánea, según vemos.

En 1972, Román Gubern saca a la luz *El lenguaje de los comics*, primer libro de análisis semiótico, como dijimos, que tuvo enorme refundición e incluso traducciones.

³⁵ Gérard Blanchard, *La bande dessinée. Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Editions Gérard, 1969, p. 5, : il., bl. y n., Marabout Université.

Sobre los ya tan manidos “antecedentes”, con el que todo investigador inicia su estudio al ser abordado el cómic, declara Gubern:

Sobre los antecedentes o los parientes lejanos que tantos especialistas se afanan en proligar (...). Este procedimiento, que suele encubrir una mala conciencia cultural tratando de ennoblecer el origen histórico de los comics, ha de considerarse como un mero alarde de erudición de escaso valor científico, ya que entendemos que una de los caracteres específicos de los comics reside en su naturaleza de medio de expresión de difusión masiva que nace y se vehicula gracias al periodismo, durante la era de plenitud del capitalismo industrial, lo que significa que toda analogía con aquellas formas de expresión artesanales o semiartesanales es cualitativamente errónea y se basa en un juego de abstracciones formales, carentes de base sociológica y aun estética. Pues la diferencia entre los comics y sus supuestos antecedentes históricos no afecta sólo a sus diversos niveles cuantitativos de difusión, sino también a decisivos factores formales derivados de los condicionamientos del espacio disponible y de su consiguiente administración estética, así como a otros imperativos técnicos e industriales propios de su naturaleza periodística. Por consiguiente, es importante establecer de forma clara y tajante que, aun siendo síntesis y perfeccionamiento de procedimientos narrativos anteriores, figurativos o figurativo-literarios (como las “aleluyas” o series de Gustave Doré o de Wilhelm Busch y el *cartoon* político anglosajón), los comics adquieren al nacer una entidad y autonomía estética peculiar gracias al vehículo periodístico, lo que les diferencia cualitativamente de sus antecedentes históricos.

De esta manera, para Gubern el nacimiento de este nuevo lenguaje no estaría emparentado con sus supuestos históricos antecedentes del cómic sino sólo en la medida de síntesis o perfeccionamiento de procedimientos narrativos que él denomina narrativa iconográfica. Sin embargo, anota esta aseveración que compartimos –continúa Gubern– “la aparición de los comics, como forma de expresión periodística no puede desligarse, no obstante, del florecimiento de los periódicos ilustrados y de las caricaturas periodísticas, que en el último tercio del siglo XIX crearon la plataforma expresiva de donde estos habrían de surgir, como un arma publicitaria más en la encarnizada competencia comercial de dos magnates de la prensa de Nueva York: Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst”.³⁶ Volviendo al estudio de Gérard Blanchard, en el apartado “La caricature et la presse, explica:

³⁶ “El contexto social en el que se difundió y maduró la prensa de masas se caracterizó por el conflicto cultural y el disturbio social. El nuevo medio debió idear e institucionalizar los códigos básicos que regularían sus responsabilidades ante el público al que servía y que fijarían límites a sus tipos de contenido. (...).

Uno de los episodios más dramáticos en el desarrollo de la prensa fue el período del llamado “periodismo amarillo”. En la década de 1880 el periódico había conseguido una amplia audiencia en los hogares norteamericanos, y los aumentos astronómicos en su circulación se hacían cada vez más difíciles de estimular. Al mismo tiempo, la prensa estaba sólidamente establecida en lo financiero, y lo estaría mientras se pudiera mantener al máximo la cantidad de ejemplares vendidos. En ese contexto competitivo se produjeron brutales luchas, por la obtención de lectores adicionales, entre los dirigentes de los periódicos gigantes y sus rivales. En Nueva York, particularmente, William Randolph y Joseph Pulitzer lucharon con todos los medios a su alcance para incrementar sus cifras de circulación. Ambos bandos utilizaron diversos materiales, recursos, trucos, estilos y experimentos, para conseguir que sus periódicos

La caricature est un phénomène social important du XIX siècle. Non qu'elle n'ait existé avant, mais alors elle ressort avec une abondance et une violence nouvelle due à son énorme diffusion par la presse. La presse aussi est un des phénomènes marquants du siècle. Le journal donne une extension populaire à ce qu'on n'appelait pas encore la culture, il véhicule les idées révolutionnaires et sociales qui motivent les diverses lois sur la liberté de la presse. Les formules du journal influencent le livre. Les romanciers sont journalistes. A côté d'une presse à lire, s'impose une presse à voir, dans laquelle on remarquera, surtout à Paris, un grand nombre de dessinateurs de talent, pamphlétaires du crayon, chroniqueurs en dessins, raconteurs d'histoires en images, etc.

Para Román Gubern, no hay duda, de que los cómics nacieron en Estados Unidos a finales del siglo XIX precedidos por una larga tradición de narrativa iconográfica en Europa “que remontándose a ciertos papiros egipcios, tuvo su culminación en el siglo XVIII con las francesas *images d'Epinal* de las que derivaron *aleluyas* e *histories en images* de todo tipo y cartelones de ciego siempre mediante secuencias narrativas” y por un exuberante desarrollo de la ilustración, la caricatura y el chiste gráfico en el periodismo estadounidense de finales del XIX.

En definitiva, son años de gestación de una nueva forma de comunicación, y cuya aparición nace muy próximo a otros *mass-media* que constituirán los grandes nuevos medios de nuestra sociedad contemporánea, introduciendo nuevas formas de expresión, y nuevos esquemas perceptivos que conlleva toda percepción de la imagen, y en estos años, es donde Román Gubern sitúa el nacimiento del cómic, en lo que todo estaba por explorar, “los comics comienzan a adoptar sus más características convenciones y forma actual hacia 1895”. En un clima de intensa competencia comercial, dice Gubern, *El World*, (propiedad de Joseph Pulitzer desde 1883), creó, en abril de 1883, un suplemento dominical en color en el que publicaron sus creaciones los dibujantes. Entre estos figuró Richard Felton Outcault, quien desde julio de 1895 dio vida a una serie de abigarradas viñetas, sin narración secuencial, en las que con intención caricaturesca mostraba estampas infantiles... En esta serie (...) fue tomando cuerpo un protagonista infantil –calvo, orejado, de aspecto simiesco y vestido con un camisón de dormir de

ejercieran un mayor atractivo para el público lector. Los periódicos de hoy emplean muchos de los recursos que fueron producto de la competencia existente en la década de 1890. (Uno de ellos es la historia cómica en colores. Uno de sus personajes era el llamado “Yellow Kid” o “niño amarillo”, que dio lugar a la calificación de “periodismo amarillo”).

Cuando la competencia se intensificó hasta el conflicto declarado, los periódicos acudieron a cualquier recurso sensacionalista que atrajera a nuevos lectores. (...). Este tipo de periodismo levantó un número considerable de críticas entre los intelectuales y los literatos en particular: y una gran decepción: Los grandes nuevos medios de comunicación de masas, que retenían un tentador potencial de elevación cultural y moral para las masas, se habían convertido a sus ojos en una monstruosa influencia de degeneración social: Los periodistas amarillos... obstruyeron los canales por los que fluían las noticias hacia el ciudadano común, con una fría despreocupación por la ética y la responsabilidad de su profesión”.-M. L. DeFleur y S. Ball-Rokeach, “El periodismo amarillo”, *obr. cit.*, pp. 65-66.

color amarillo (coloración adquirida el 16 de febrero de 1896)- que fue bautizado como *Yellow Kid* (el niño amarillo). Aunque en la serie habían aparecido ocasionalmente globos ³⁷ con locuciones inscritas, *Yellow Kid* se expresaba, a través de textos escritos en su camisa, en un lenguaje crudo y populachero, propio del universo en que se movía y que obtuvo gran aceptación entre el público lector”. Hearts desde el *Morning Journal*, arrebató a Outcault del *World*, e inició en 1896, la publicación de su suplemento dominical *The American Humorist*, y Outcault continuó las peripecias de *Yellow Kid* en sus páginas, adquiriendo ya la forma de narración secuencial de viñetas. De modo que Outcault se convirtió en el fundador de un nuevo género popular”.

Sin embargo, para otros estudiosos de este nuevo medio de expresión, defienden que el nacimiento del cómic tiene sus orígenes en Europa, persona tan cualificada como Claude Moliterni, defiende la siguiente tesis: “El cómic apareció por primera vez en Alemania, a finales del siglo XIX. El gran clásico del *comic* en ese país es el

³⁷ “De cualquier manera la introducción del globo en una historieta no fue una invención historietística, ni una novedad: “los dibujantes satíricos norteamericanos que habían hecho uso copioso del globo hasta fines del siglo XVIII lo habían tomado en verdad de los ilustradores ingleses del XVII, los que a su turno no habían hecho otra cosa que inspirarse en el llamado filaterio (curiosa didascalia contenida dentro de los límites de una cinta o cordón dibujado junto al personaje y que nace de su boca”.-Oscar Masotta, “La historieta en Europa”, en *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970, p. 121, il., bl. y n. Compárese también con este otro fragmento de Strazzulla: “La nuvoletta che Richard Felton Outcault usò per la prima volta in alcune tavole di *Yellow Kid* non fu una vera e propria novità: in precedenza era stata usata ripetutamente, fin dalla fine del XVIII secolo, dai caricaturisti americani. I quali, a loro volta, l’avevano ripresa dai disegnatori inglesi del Seicento, e questi probabilmente si erano ispirati al cosiddetto “filatterio”, la curiosa didascalia che si può leggere in un cartiglio o nastro uscente dalla bocca dei personaggi raffigurati in affreschi e miniature medioevali, la quale risale a quella striscia con versetti del Pentatéuco che gli ebrei portano legata intorno alla fronte o al braccio sinistro durante le preghiere. Non deve meravigliare quindi se gli antenati del fumetto vengono scorpetti un po’ dovunque e in ogni epoca del passato”.-Gaetano Strazzulla, *I fumetti. Dalle origini a oggi. I personaggi - Gli autori. La borsa fumetti*, Firenze, G. C. Sansoni, (Practise Sansón), 1970, p. 7, : il., bl. y n. (Crítico y estudioso de la sociedad de masas).

Sobre este tipo particular de código que son los globos, una convención de la que se podría hablar mucho. Sobre todos estos aspectos relacionados con la expresión literaria del cómic, hay una selecta bibliografía, a la que se puede acudir. Sobre el globo o “bocadillo”, me parece muy interesante el estudio titulado *Le verbal dans les bandes dessinées*, de Pierre Fresnault-Deruelle: “Les ballons (ou bulles) sont ces espaces dans les quels se transcrivent des paroles proférées par les protagonistes. D’aucuns les nomment encore phylactères. (...), s’inscrivant dans un espace (simulé) à trois dimensions, se présentent comme la conversion graphique d’un volume phonico-temporel”.-Pierre Fresnault-Deruelle, « Le verbal dans les bandes dessinées », en *L’analyse des images, Communications*, n.º 15, Paris, Editions du Seuil, 1970. A este respecto, Michel Butor señala : « Le phylactère, en s’éloignant progressivement d’une figure, nous permet de subir son discours, et même, grâce à ses méandres, sa diction. Si ce parleur s’adresse à quelqu’un d’autre représenté lui aussi, il est nécessaire que le mouvement de la lecture m’amène vers cet auditeur ».-Michel Butor, *obr. cit.*, p. 127 y ss. Cf. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen, 1990. Luis Gasca y Román Gubern, *El discurso del comic*, *obr. cit.* Román Gubern, *El lenguaje de los comics*, *obr. cit.* Robert Benayoun, *Le ballon dans la bande dessinée. Vroom, Tchac, Zowip*, Paris, André Balland Editeur, 1968. Juan Antonio Ramírez, “Tipos de « texto » ; funciones de lo verbal”, en *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1976, p. 206. No obstante, no siempre estará el texto encerrado en un globo. Véase también Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée, l’univers et les techniques de quelques “comic” d’expression française*, Paris, Hachette, 1972, (Tesis doctoral). Cf. Juan Antonio Ramírez, *obr. cit.*, pp. 207-210.

denominado *Max und Moritz*, de Wilhem Busch. Luego inspiró a un autor americano, Dirks, que creó los *Katzenjammer Kids*. Sin embargo, hay historiadores que pretenden afirmar que el *comic* empezó en Estados Unidos con *Yellow Kid*: una especie de chinito vestido de amarillo, presentado en una página entera, pero que no era realmente un *comic*”.

5.1. Terminología. La ambigüedad del término: debates sobre las diferencias entre historieta ilustrada y cómic

En Francia y Alemania sobresalieron Christophe (*La Famille Fenouillard*,³⁸ *Le Sapeur Camembert*) y Busch, respectivamente; en realidad, el origen del *comic* es europeo, pero fue hábilmente recuperado a principios de siglo por los estadounidenses, con autores fabulosos, como Windsor McCay, creador de una de las más bellas historietas, siempre actual: *Little Nemo in Slumberland*. (...)

Moliterni, advirtió las diferencias entre historieta ilustrada y cómic, frente a Estados Unidos. Vamos a ver las diferencias entre historieta ilustrada y cómic: —dice Blanchard, el cual ya estableció las diferencias (1969) y más tarde Moliterni (1973), y hoy Thierry Groensteen (2009). Arguye Moliterni: “Durante varios años hemos estado estancados. En *Les Pieds-Nickés*, *Bécassine* y *Camembert*, el texto situado a pie de página, aparecía ilustrado por una imagen. En realidad, eso no era un cómic sino una historieta ilustrada. A estas narraciones se les ha denominado *cómics*, porque durante 25 años, fueron esencialmente cómicas. En 1925, Saint-Ogan, bajo la influencia del cómic estadounidense, tuvo la idea de poner el texto en un “bocadillo”. Así realizó *Zig et Puce*. Es el gran creador del cómic francés”, se inspira en *Winnie Winkle* (1920) de Martin Branner (incursión personal, véase Blanchard: 125). Hasta entonces no poseía de un vocablo que permitiera designar con precisión este tipo de *bande dessinée*. Hasta 1929 no apareció el primer *comic* realista, *Tarzan*, de Harold Foster, inspirado en la obra de

³⁸ Fresnault-Deruelle, hace una anotación a este respecto que me parece muy significativa sobre la evolución del cómic: “Señalemos que antes que existiera el cine, los primeros *cartoonists* habían tenido una pre-ciencia de lo que más tarde se llamó la técnica de la cámara. Picado y contrapicado ya existen en la obra de Christophe, *La Famille Fenouillard*, que se remonta al año 1889 (véase *Cinéma 71*, n.º 159, septiembre-octubre de 1971). ¡Y qué decir igualmente de esa perspectiva encontrada en una pintura china del siglo XIII o más sencillamente en Brueghel!-Pierre Fresnault-Deruelle, “El espacio interpersonal en los comics”: El espacio visual: “el punto de vista”, *obr. cit.*, pp. 137-157, : il. bl. y n.

Burroughs”.³⁹ Las traducciones británicas y americanas de las aventuras de *Tintín* habían sido siempre calificadas simplemente como *comic-book*.

Francia, que ha gozado del privilegio de contar con un reconocimiento cultural respecto a Europa, no será hasta la década de los sesenta que se establezca el término *bande dessinée* (“tira dibujada”). Más recientemente Thierry Groensteen (2009: 3), observa que dicho término *bande dessinée* no se estableció hasta los años sesenta, cuando el cómic contaba ya con más de cien años de antigüedad pero antes ya Blanchard (1969) habla de *imagerie populaire, histoires en estampes, histoires en images, récits illustrés, films*, como puede verse en mi exposición, Groensteen se refiere también a estas denominaciones, y habla de *histories en estampes, histoires en images, récits illustrés, films dessinés*, y cómics.

Oscar Masotta, en el capítulo titulado “La historieta en Europa”, opina que “... la historieta en efecto tiene un pasado atractivo y rico en enseñanzas. Pero sería difícil encontrar en todos estos ejemplos la propiedad que define a la historieta como tal.”⁴⁰

Gérard Blanchard, sin embargo, asevera, en el capítulo titulado “Estampes anglaises: le théâtre de Hogarth”: L’avènement du monde moderne se fait plus tôt en Angleterre qu’en France. Thackeray, en 1859, dans son étude sur les humoristes anglais du XVIII^e siècle, met le peintre William Hogarth (1697-1764) au même rang que des écrivains, comme Swift ou Fielding. (...). Jonathan Swift (1667-1745) famoso poeta, satírico y crítico inglés, escribió el *Cuento del tonel*, en que ataca al Papa, a Lutero y a Calvino. Es uno de los más geniales satíricos, tan excelso o más, que Rabelais. Henry Fielding (1707-1754), novelista y autor dramático inglés. “Padre de la novela inglesa” le llamó Walter Scott. Hogarth no sería ajeno a esta corriente satírica pictórica y literaria, gran artista pero también gran moralista, como lo define cien años después su gran admirador Töpffer, ideó sus series de grabados formando dramas completos. Hogarth, como aprendiz de la técnica del grabado, tuvo como modelo a Jacques Callot, adquiriendo el gusto por contar historias en estampas y en su primera serie de estampas, 1733, nos habla de sus invenciones de ser un autor dramático (Harlot’s Progress), “teatro mudo” en la línea del teatro medieval moral.

³⁹ Román Gubern, Claude Moliterni (personalidad invitada), *Literatura de la imagen = La littérature de la bande dessinée* (Lausanne, Editions Grammont, S. A., 1973), Barcelona, Salvat Editores, S. A., 1973, pp. 9-10, : il. col.

⁴⁰ Oscar Masotta, “La historieta en Europa”, *obr. cit.*, p.120.

El suizo Rodolphe Töpffer, muy influenciado por el pintor Hogarth, gran admirador de las estampas inglesas, y sobre todo por las de Hogarth, y que pudo contemplar con satisfacción el *Harlot's Progress*", "*Le bon et le mauvais apprenti*", dirá de él, un siglo después, en este fragmento que tomo de Gérard Blanchard, "Töpffer invente la bande dessinée moderne":

Dans le siècle passé un homme de génie, Hogarth, grand artiste mais tout aussi grand moraliste, publia diverses suites de gravures formant des drames complets... » Il remarque que dans un sermon ce qui se voit, la physionomie, les gestes, et le ton de la voix, importe plus que ce qui est dit et il ajoute : « Or, c'est le propre des estampes que de réunir à un haut degré ces diverses conditions d'action, que de réduire toute propositions en image de vie, que de transformer tout raisonnement en spectacle animé, distinct, lumineux ; que de réunir tous les éléments d'une éloquence simple, grossière mais appropriée merveilleusement à la nature et aux loisirs d'esprits bruts et sans culture.⁴¹

William Hogarth, "había abierto la vía a la crónica en imágenes de su tiempo", será un precursor fundamental que abrió el camino a sus sucesores, quienes ensayaron como reagrupar sobre la misma página todos los postulados que él había dejado escritos. "*Le bon et le mauvais apprenti*". Podemos aseverar, sin ninguna duda que Töpffer puede ser considerado como uno de sus discípulos más aventajados, postulados que Töpffer tendrá en cuenta para la creación de su forma innovadora "la naturaleza doble de sus historias".

Apprenti graveur, W. Hogarth admire Jacques Callot dont les croquis de mendiants et de saltimbanques lui apprennent à voir, dans une certaine mise en scène, le peuple pittoresque de rues de Londres. Les reportages de guerre et de misère du maître français lui donnent le goût de l'histoire à raconter et dès sa première suite d'estampes, en 1733, (*Harlot's Progress*) il a des inventions d'auteur dramatique et parle volontiers de son « théâtre muet » qui est, en fait, un véritable héritier du théâtre moral médiéval.

Hogarth ayant ouvert la voie à la chronique en images de son temps, on voit ses successeurs s'essayer à regrouper, sur la même page, les scènes du « Progress of Democracy », Gillray composera une vie satirique de Napoléon en huit épisodes et une vie de John Bull en quatre. Dans son essai sur Goya, André Malraux écrira qu'« annoncée par Hogarth la caricature va s'étendre sur tout XIX siècle » et que « l'invasion de la caricature semble jouer alors le rôle indirect que jouera celle du cinéma ». ⁴²

Así, de Töpffer, Gérard Blanchard, en su obra a la que ya he hecho referencia, recoge este texto muy significativo, en el que enuncia "la naturaleza doble de sus historias", en su *Annonce de l'histoire de M. Jabot*, en 1837, explica que su pequeño libro es de naturaleza mixta:

⁴¹ Gérard Blanchard, *obr. cit.*, p. 82.

⁴² *Idem*, *obr. cit.*, p. 78.

Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman, un livre qui, parlant directement aux yeux, s'exprime par la représentation, non par le récit. Ici, comme on le conçoit aisément, les traits d'observation, le comique, l'esprit, résident dans le croquis lui-même plus que dans l'idée que le croquis développe.⁴³

Antonio Martín también hace referencia a este fragmento reproducido de Gérard Blanchard sobre Töpffer, en su *Historia del comic español*, quien escribe, “cronológicamente es Töpffer el primer autor europeo cuyas historias dibujadas pueden considerarse ya verdaderos comics, aunque primitivos. Pero hay algo más importante, y es que también es Töpffer quien enuncia en 1837, en su *Annonce de l'histoire de M. Jabot*, la idea base del comic”.

Y serán estos precursores –continúa Antonio Martín– “Rodolphe Töpffer (suizo), el alemán Wilhem Busch, Caran D'Ache y Christophe ambos franceses, entre otros, contribuyendo así con su influencia a configurar los primeros comics españoles”.⁴⁴

Sabido es lo que el arte del cómic y del cine deben al teatro, a este respecto, en un estudio más reciente, Antonio Altarriba, en su artículo “El teatro en imágenes”⁴⁵ leído en una conferencia el 4 de diciembre de 2003 con el título *Precursores del relato en imágenes, papel del teatro y teatro de papel en la obra de William Hogarth* (1697-1764), defiende como un antecedente o precursor fundamental de la historieta los grabados de William Hogarth, demostrando como “a partir de una breve serie de grabados, empiezan a funcionar los principios básicos de un arte secuencial”,

⁴³ *Idem*, p. 84. Ya “Töpffer (1799-1846), provisto de una imaginación excitada y de un cierto gusto por la violencia, ideó una serie de novelas ilustradas, verdadera “literatura dibujada” cuya obra más recordada es *M. Cryptogramme*, que apareció en *L'Illustration* en 1845. El dibujante tenía por lo demás bastante conciencia sobre el tipo de mensaje visual que practicaba y de su relación con la cultura de masas: “La historia en cuadros –reflexiona– a la cual la crítica de arte no presta atención, y que raramente inquieta a los doctos, no ha dejado en cambio de ejercer una gran atracción. Y esto en mayor grado que la literatura misma puesto que a partir del hecho de que existe más gente que mira que gente que lee, ejerce su atractivo especialmente sobre los chicos y las masas, ese público al que se puede pervertir y que por lo mismo sería particularmente deseable ayudar a educarse. El cuento dibujado, con esa doble ventaja que le viene de su mayor concisión y de su relativamente mayor claridad, puede y debe vencer a otros medios de expresión en tanto puede dirigirse con una actitud realmente viviente a un mayor número de espíritus, y puesto que aquel que lo utiliza –cualquiera que fuera el contexto– tendrá ventaja sobre aquellos que eligen expresarse por medio de libros”.-George Perry & Alan Aldridge, *The Penguin Book of Comics*, Midol lesex, Penguin Books Ltd., 1967. Citamos por Oscar Masotta, *obr. cit.* p. 15.

⁴⁴ Antonio Martín, “El nuevo lenguaje del comic. Los creadores del primer comic europeo”, *obr. cit.*, p. 14.

⁴⁵ Antonio Altarriba, *La máquina escénica: Drama, espacio, tecnología*, País Vasco, Editorial de la Universidad del País Vasco, 2001. Esta conferencia fue leída el 4 de diciembre de 2003 en la Universidad de Castilla La Mancha, Departamento de Filología Moderna, *Texto/Imagen*. Para un estudio más exhaustivo, véase el recorrido que hace el autor por una de las series más interesantes de William Hogarth, pp. 178 a 182.

anticipando “los inicios de una retórica visual del relato”. Esta voluntad dramatizadora que pertinentemente señala Altarriba viene abalada por las propias palabras de Hogarth, cuando escribió:

J'ai voulu composer des tableaux semblables à ceux des représentations de théâtre, dans un recueil d'anecdotes sur lui-même. La comédie peinte m'a semblé plus convaincante pour l'esprit d'un homme la conception rapide que ne le serait un millier de volumes de comédie écrite.⁴⁶

Este acercamiento consciente de Hogarth a la representación teatral, es desvelada por Altarriba en su artículo:

Esta voluntad dramatizadora, manifestada con claridad en su autorretrato y defendida con persistencia a lo largo de toda su trayectoria, se concreta en su adscripción a lo que él mismo denomina *Comic History Painting* y que podríamos traducir como “Pintura de Historia Cómica”. Con este concepto, Hogarth defiende, en primer lugar, una manera de reflejar la realidad en la que intenta captar los detalles significativos, potenciando la comicidad de la escena y usando para ello con frecuencia la exageración caricatural. En ese sentido introduce en su obra una dimensión temporal, fundamental a la hora de entender sus temas y, sobre todo, el tratamiento al que los somete. (...) Se trata de representar la figura atravesada, afectada anatómica y fisionómicamente, por el acontecimiento. Es por eso por lo que él hablará a menudo de su obra como “un teatro en imágenes”.

Concluye su estudio Altarriba situando a William Hogarth como el precursor del cómic moderno. Como quedó dicho, influirá notablemente en Töpffer. “Mi conferencia recogió la mayor parte de los argumentos que desarrollo en este artículo. Lo considero un antecedente fundamental de la historieta”.⁴⁷

Pero esta idea básica de lo que hoy entendemos por cómic, y ya para concluir, “no se enuncia repentinamente en un momento histórico dado y de manera súbita: “Corresponde, por el contrario, -continúa Antonio Martín- a un proceso de acumulación, en el que se suman distintas experiencias basadas en la comunicación gráfica, que en tiempos y sociedades diferentes se concretan en resultados similares. El ejemplo más claro radica en los distintos procesos seguidos por el comic americano y el europeo hasta llegar a la perfecta fusión en la viñeta de los signos icónicos y del lenguaje literario”.⁴⁸ Porque no podemos hablar de la formación del cómic moderno hasta que no se dé esta fusión de texto e imagen, y se produzca esa integración entre la palabra y

⁴⁶ Gérard Blanchard, « Estampes anglaises: le théâtre de Hogarth », *obr. cit.*, p. 78.

⁴⁷ Carta de Antonio Altarriba, Vitoria, febrero de 2004. En esta carta me envió el artículo “El teatro en imágenes”, perteneciente al libro ya citado. Desde aquí, mi agradecimiento, a su colaboración desinteresada para el buen término de este trabajo.

⁴⁸ Antonio Martín, *obr. cit.*, p. 11.

la imagen que producirá sólo entonces un nuevo lenguaje. “De esta interacción dialéctica, dice Lara, resulta un lenguaje nuevo, constituido principalmente por la relación mutua del lenguaje literario y del lenguaje icónico, un lenguaje que podríamos llamar “tebeístico”, original y lleno de posibilidades”.

Pero volviendo al estudio histórico de Antonio Martín, partiendo de la aparición del cómic americano, hará hincapié en lo que hemos ido viendo, dice:

El comic norteamericano parte de la experiencia de la caricatura política y del periodismo satírico anglosajón de los siglos XVIII y XIX, cuyos potenciales recursos expresivos desarrolla. El resultado es la serie de comics producidos entre 1895 y 1905 - *The Yellow Kid*, Richard F. Outcault; *The Katzenjammer Kids*, de Dirks; *Happy Hooligan*, de Frederick B. Oppen; *Little Nemo*, de Winsor McCay, etc.- en los que se fijan los elementos básicos del comic, incluso el *balloon* o bocadillo.

Prácticamente en los mismos años finales del siglo XIX aparece también el comic en Europa, en Alemania, Francia, España, Inglaterra..., con peculiaridades formales y de lenguaje que corresponden a las distintas características económicas y culturales de las sociedades en que se origina. Similarmente a lo ocurrido en Norteamérica, el comic europeo parte de la gran influencia que entonces ejerce el humor político, pero a ello se suman la tradición de la estampería tradicional y el auge logrado por la novela por entregas de signo folletinesco entre el público lector de menor base cultural. Paralelamente tiene gran peso la importancia que las formas literarias alcanzan en la sociedad burguesa como supremo valor cultural. A partir de esta suma de influencias, el naciente comic europeo quedará fijado en una fórmula poco evolucionada, según la cual dibujo y texto se complementan narrativamente, pero no se integran dentro del espacio de la viñeta como ocurre en el comic americano, sino que los textos, generalmente descriptivos y abundantes, son situados al pie de la misma.

En cuanto a la historieta española, para que podamos hablar de la aparición y desarrollo del primer cómic español, este proceso es analizado con rigor histórico por Antonio Martín:

Sus características vienen condicionadas por el conflictivo panorama sociopolítico en el que se enmarca su nacimiento en la prensa del siglo XIX. Los primeros comics que hemos localizado en las revistas españolas aparecen en los años inmediatos posteriores al período revolucionario de setiembre de 1868, cuyo signo renovador y democrático, protagonizado por las clases populares, fue capitalizado por la burguesía, gran ganadora de este período al pactar con la aristocracia y la Iglesia para compartir el poder. (...). En Enero de 1875 llega a España Alfonso XII: con su reinado se inicia un nuevo período de la historia española, durante el cual nace el comic, como una parte de los nuevos fenómenos socioculturales que entonces se desarrollaban. (...). Sobre este telón de fondo aparece y se desarrolla el primer comic español.⁴⁹

Afirmamos, pues, que las ideas básicas del cómic se gestaron en Europa, como hemos ido viendo en todos sus antecedentes o precursores. Pero el nacimiento del cómic

⁴⁹ *Idem*, pp. 11-12.

moderno, tal como lo entendemos hoy, se produjo en Estados Unidos, en el seno de la industria periodística.

Antonio Lara, enuncia muy pertinentemente que “esta integración no es el fruto de sesudas reflexiones intelectuales, sino el hallazgo intuitivo y genial de unos cuantos profetas a pesar suyo, ajenos a toda especulación libresca o preceptiva”.

5.1.1. Debates teóricos actuales: La indagación sobre los orígenes. Carácter fundacional del nacimiento del cómic

La indagación sobre los orígenes, en las investigaciones más recientes, no parecen ponerse de acuerdo (retrocediendo en orígenes para fijar su nacimiento) planteando una imprecisión histórica para fechar el nacimiento del cómic. La contribución extranjera en la revisión de los orígenes han ido retrasando la fecha de su posible nacimiento, para acabar situando a Töpffer como el padre del cómic. Los estudios del norteamericano David Kunzle (1973, 1º volumen), fija 1450, como dato, en la revisión de los orígenes, en *History of the Comic Strip*. En este volumen parte de la imprenta hasta William Hogarth reseñando la gran influencia que ejerció sobre el suizo Töpffer, situándole como el precursor y a Töpffer el creador de este nuevo arte.⁵⁰ Gérard Blanchard –años antes de que estudiosos como David Kunzle o Thierry Groensteen o Benoît Peeters o incluso Thierry Smolderen dio el carácter fundacional a Töpffer situando a William Hogarth, precursor, quien tampoco sería ajeno a una corriente satírica, pictórica y literaria, de los grandes artistas, así como a la influencia del grabador Jacques Callot, del cual Hogarth adquirió la práctica de contar historias en estampas . A este respecto puede verse mi exposición en este apartado, desarrollada unas líneas más arriba, y mis conclusiones. Mi estudio se ha basado partiendo de (Blanchard, 1969) “William Hogarth a Töpffer”, padre del cómic, sienta las bases del cómic moderno, las conclusiones a las que llega Kunzle, estaban planteadas en 1969 por Gérard Blanchard. (1994: 83-84) Thierry Groensteen y Benoît Peeters, sitúan a Rodolphe Töpffer como el padre del cómic, habiendo hecho una revisión de los antecedentes, parten de 1830, “una

⁵⁰ David Kunzle, *History of the Comic Strip Volume I: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 1973.

literatura mediante imágenes”, en *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*.⁵¹ (2009) Thierry Smolderen, propone una fecha más temprana, 1732, parte de William Hogarth, en *Naissances de la bande dessinée*.⁵² El plan general de la obra que expone Gérard Blanchard (1969), una línea de continuidad hasta nuestros días nunca quebrantada a través de su cauce evolutivo, las variantes que se observan a través de los siglos, siglos de dominación oral, a la aparición del libro (lectura), con la imprenta el libro pasa a ser el símbolo de la cultura, siglos de dominación del libro a la cultura adiovisual, “*Le temps qui est aussi un espace, sépare les images différemment selon le système de référence*”, analiza el período cronológico desde la prehistoria hasta nuestros días, (véase la imagen con la que inicio esta tesis), en la tercera parte, siglo XIX (literatura en imágenes para adultos y para niños), sitúa a Hogarth como precursor y a Töpffer inventor del cómic moderno. Hay una afinidad, una fuente anterior, en las investigaciones, que sitúan a Hogarth como un precursor (véase también Altarriba, en este apartado) y a Töpffer le otorgan un carácter fundacional del nacimiento del cómic. No obstante, en el interés de mi estudio, parto, de un corte sincrónico en el siglo XIX, “de Hogarth a Töpffer” (véase mi análisis al inicio de este apartado). Töpffer tenía bastante conciencia sobre el tipo de mensaje visual que practicaba en un medio nuevo, y algo más importante, en sus historias dibujadas, está la idea base del cómic (Blanchard, 1969: 82).

5.1.1.1. Iconología y literatura. De William Hogarth a Rodolphe Töpffer

Proceso: en la naturaleza de sus procedimientos, explicados por Töpffer, se encuentra ya el germen de ese distanciamiento que se va a producir respecto al periódico (periodismo ilustrado) o al libro ilustrado. Es Töpffer el primer autor europeo en cuyas historias dibujadas se encuentra la forma innovadora que con el tiempo conducirá a lo que entendemos como cómic moderno, y más hoy, desde el nuevo concepto de la novela gráfica, se le considera “el padre del cómic” Al margen de la similitud conceptual entre este texto, explicado por Töpffer, y ciertas definiciones modernas de la historieta (según veremos), los cómics primitivos de Töpffer requieren un mayor número de imágenes que las que ilustra el periódico ilustrado o el libro ilustrado.

⁵¹ Thierry Groensteen y Benoît Peeters, *Töpffer, L'invention de la bande dessinée*, París, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1994.

⁵² Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, París y Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2009.

(Ramírez, 1976: 63-64) enuncia: “En los impresos masivos, con argumento complejo y contenido temático *diegético*, la imagen podía ya abandonar su habitual sumisión al texto, convertirse en protagonista y sentar las bases de una gramática propia que no se desarrollará plenamente hasta comienzos del siglo XX”.

El camino que va a seguir la imagen a partir del siglo XVIII, teniendo presentes las palabras anteriores de Ramírez. En los orígenes del periodismo, en el siglo XVIII el periódico era considerado como el libro del pueblo.

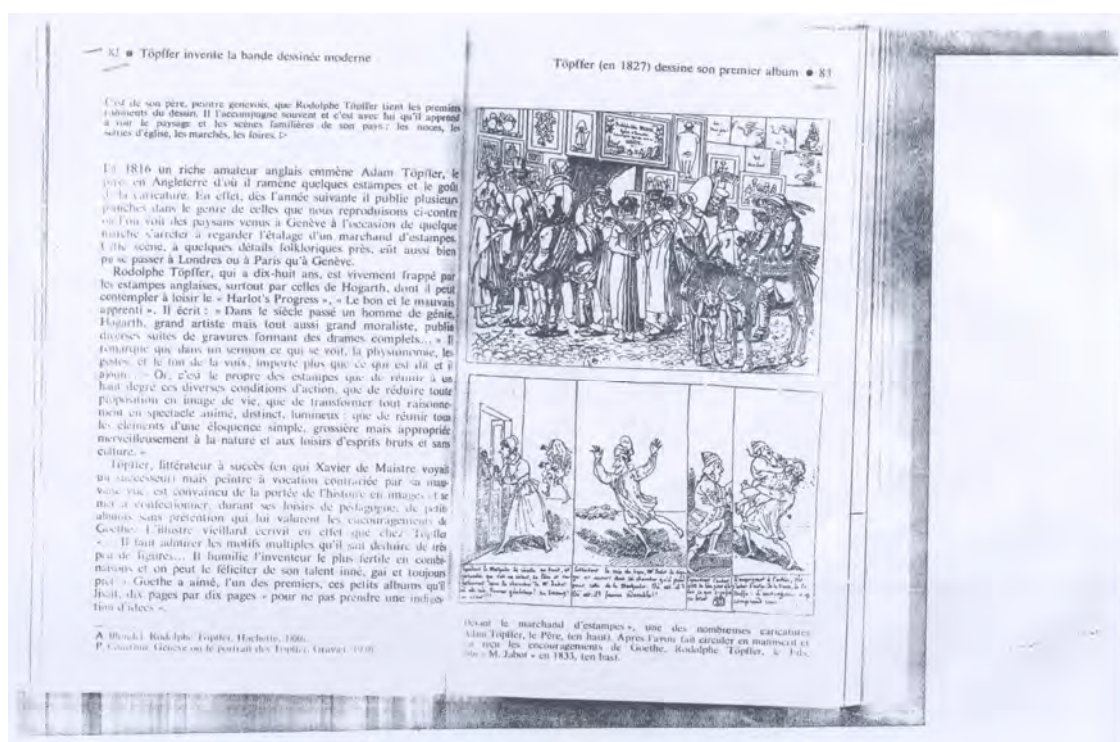


Imagen 1. « Töpffer invente la bande dessinée moderne » (Gérard Blanchard 1969 : 82).

« Devant le marchand d'estampes », une de nombreuses caricatures Adam Töpffer, le Père, (en haut). Après l'avoir fait circuler en manuscrit et ont reçu les encouragements de Goethe, Rodolphe Töpffer, le Fils, « M. Jabot », en 1833, (en bas).

Esto es, junto al libelo literario-político, había que situar su acompañante gráfico según una tendencia que alcanzará su plena madurez y desarrollo en el siglo XIX (Ramírez: 36), y “la desacralización de la imagen impresa y su nítida separación “cualitativa” de la producción pictórica habitual, imagen única y, múltiple, tiene en este desgaste informativo, en la obsolescencia que determina el uso reiterado, una de sus causas principales”.

La multiplicación de las imágenes en el libro, testimonio del advenimiento del siglo de la imagen,

Se puede trazar un panorama de la fase oral al auge de la letra impresa (la imprenta) a las nuevas formas audiovisuales masificadas, podemos contemplar un período cronológico, y hacer en esta diacronía un corte sincrónico en este proceso histórico, el siglo XVIII.

PROCESO HISTÓRICO, en el siglo XVIII el libro se aproxima al periódico y adopta la periodicidad, acercándose a las fórmulas de la prensa, va a condicionar la escritura de los novelistas del siglo XIX, como expresa muy acertadamente Blanchard “d’un “découpage” quasi cinématographique”. Los escritores se hacen periodistas, escribían artículos para las secciones del periódico. Pero hay que señalar otra modalidad, el “folletín” que consigue hacerse con una sección fija en los diferentes diarios y la “novela por entregas” folletines, cómo las obras de Balzac, Swe, Dumas... aparecieron como folletones de los grandes diarios: *La Presse*, *Le Journal des Dèbats*, *Le Siècle*. Así, según expresé más arriba, el cómic europeo parte de la gran influencia del humor político, y la tradición de la estampería tradicional, a las que se suma, el auge de la novela por entregas, los folletones. El diario intentó en el siglo XIX sustituir al libro en su función literaria; pero los folletines nunca estuvieron bien vistos entre los intelectuales, la importancia de las formas literarias en la sociedad conservadora diferencia una élite cultural de mayor prestigio. Por lo que el incipiente cómic europeo quedará fijado en una fórmula poco evolucionada, con los textos a pie de página que traba su evolución respecto al cómic americano, el cual, al haberse emancipado del tutelaje del libro, el cómic americano supo aprovechar este potencial del nuevo lenguaje integrando los textos en la viñeta en beneficio del dibujo.

El siglo XIX, siglo de la industrialización y de los avances e innovaciones técnicas, que harán posible el nacimiento de los nuevos medios audiovisuales. Töpffer no fue ajeno a ellos, en este sentido, (Blanchard: 16) hace referencia a los nuevos avances técnicos y científicos que trae el nuevo siglo «*Les problèmes du mouvement préoccupent, en le XIX^e siècle, aussi bien des chercheurs scientifiques comme Plateau que des inventeurs de chemin de fer ou de machines à imprimer que des artistes comme Töpffer que tire certains de ses effets comiques de la mécanique du mouvement décomposé*». En este marco dinámico del siglo XIX industrializado, desarrollo de las técnicas, asistimos al nacimiento de una cultura audiovisual: “*On assiste, sans bien, s’en*

rendre compte, à l'accélération de la notion du temps. (Le Moyen Age avait connu les bandes dessinées à lecture lente –chaque scène résumait un des fragments essentiels de l'histoire; on avait le temps entre ceux-ci de les commenter, verbalement). Le zootrope, en 1833, amorce les recherches sur l'animation de l'image qui conduiront au cinéma ». El aumento de los grabados en cada página se acelera hasta formar a veces verdaderas secuencias en historieta. Va a poner en marcha un estilo de historia en imagen, con modalidades diversas, hasta alrededor de la Segunda Guerra Mundial.

Después de Töpffer. Los relatos ilustrados de Cham, Nadar, Gustavo Doré, o las avanzadísimas historietas de Wilhelm Busch (1832-1908), cuya influencia deja huella en el primer cómic americano, en el dibujante Dirks (vena popular), *“Il a, au plus aut point, le sens de ce qu'avec le cinéma muet on appelle le gag, c'est sur une telle invention qu'est fondé son système comique”* (Blanchard: 130) conviven entonces con libros profusamente ilustrados con marcos “arquitectónicos” complejos (vida de santos, fábulas, textos educativos para niños... En estos medios, empiezan a nacer modelos iconográficos nuevos como el cómic o el cartel que sólo alcanzarán su plena definición lingüística en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del XX, coincidiendo con el nacimiento del cine y el de la cultura visual específicamente contemporánea” (Ramírez: 105), que muchos han querido ver antagónica de la cultura literaria. Propiciaba un acercamiento al “concepto” y al “relato”, distinto del que parecía exigir la letra impresa.

Si sintetizamos lo expuesto en las líneas precedentes vemos cómo en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX el hallazgo de las técnicas esenciales en el gag humorístico y la movilidad que alcanzan las imágenes de casi todos los primeros dibujantes nos conducirán a los hallazgos intuitivos y las preocupaciones formales de Winsor McCay, que desde sus inicios concibió el formato en operaciones de montaje que consisten en la articulación de distintos segmentos espacio-temporales, que comparten tanto el cine y el cómic, intuyendo la importancia de la puesta en página, el estudio formal de la viñeta, como verdaderas estructuras arquitectónicas, en la estética del *art nouveau* de principios de siglo. *“A la fin du siècle, les histoires en images constituent tout naturellement un répertoire abondant de gags visuels parfaitement éprouvés. Le premier cinéma pour un grand nombre de ses petits sketches, y trouve son inspiration. L'Arroseur arrosé de l'imagerie Quantin, une histoire sans parole de Christophe (1889) sont ainsi retranscrites dans le film Lumière »* (Blanchard : 162). Las historias sin palabras que proliferaron en este siglo, las acerca al cine mudo, el

descubrimiento del cine como un nuevo invento para contar historias, el primer cine de los hermanos Lumière.

En esta breve aproximación a la imagen impresa: Pintura y dibujo. Factores concomitantes: ensayos de grabado a todo color (1737) amarillo, rojo, azul: tricromía, sintomática de una preocupación en los grabadores por alcanzar los resultados de la pintura. La preocupación por imitar el dibujo y la pintura que fue posible por el perfeccionamiento de las técnicas industriales, el perfeccionamiento de las técnicas del grabado y el otro factor la publicística, remitiéndonos al estudio de (Ramírez, 1976: 34), mantiene un hilo conductor desde el neolítico, “el período de la imagen única, de la prehistoria al Renacimiento, hasta la formación de una cultura visual. El siglo XVIII, ilustra el proceso histórico de la imagen impresa es cuando “se crean las premisas para que surjan las primeras reflexiones teóricas en torno a la cuestión de la “cantidad” y la “calidad”. Y, observa como “las distancias formales entre las obras únicas y las “multiplicadas” disminuían”.

Ya, desde el siglo XVIII, según vimos, la asociación texto-imagen empezaba a crear estereotipos de significación codificada, susceptibles de utilizarse posteriormente como los elementos mínimos de un metalenguaje icónico (Ramírez: 113). Factores que van a dar el paso entre 1871-1917 “De la instantánea a la imagen en secuencias (un mayor número de imágenes)”. Entre 1850 y 1870 el periodismo ilustrado continua su ascenso. Paralelamente, el aumento gráfico en las páginas de los periódicos, tiene lugar un aumento en las tiradas. Además, la carga de “connotaciones literarias” que en estos años asume la imagen no es escasa, por lo que el período que ahora contemplamos puede considerarse el germen inmediato de la fusión icónica-verbal que define en nuestros días la cultura de masas, (Ramírez: 36). En un estudio sobre el libro ilustrado (Alain-Marie Bassy, 1973: 10) titulado *Iconographie et Littérature* expresa :

(...) la littérature suppose une expression à l'aide d'un langage temporellement déroulé, et une réception, une lecture qui n'échappe pas davantage au temps.

L'image, au contraire, s'impose à la vision comme une totalité réunissant simultanément dans l'espace toutes les données qu'on a voulu y exprimer.

Y concluye, « *Image et littérature empruntent donc alors des voies qui semblent s'écarter chaque jour davantage* » (Bassy : 16). Sabemos lo que el cómic debe a la ilustración (y ésta a la pintura figurativa), pero llegados los años treinta sus caminos se hicieron excluyentes, como vimos. Hoy lo que une a la ilustración y al cómic es la técnica del dibujo, los dibujantes de cómic están recuperando, en este sentido, la

ilustración. En los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, cuando la inserción del cómic en los periódicos en forma de *strip*, ocupando dos páginas completas, contribuye a descartar las viejas fórmulas del periodismo ilustrado, el siglo XIX, siglo del auge del periodismo ilustrado y sus primeros relatos en imágenes: en julio de 1823 *New York Mirror*, un dato: el aumento de número de imágenes de siete grabados (1830-1831) pasa a 21 grabados (1837-1838). Recordemos que los cómics incipientes de Töpffer, su forma innovadora exigía un mayor número de imágenes (viñetas) al que requería el periódico o el libro ilustrado, y además innovó en un soporte libro, apaisado, formato alargado más apropiado para las imágenes secuenciales, para la narración frente a la imagen fija más descriptiva, permitiéndole desarrollar una obra densa y una historia completa, una especie de “novela”, como la define Töpffer, “una novela ilustrada”, verdadera “literatura dibujada” (en George Perry&Alan Aldridge, *The Penguin Book of Comics*, 1967, cito por Oscar Massota, 1970, p. 15), término que recupera Harry Morgan en *Principes sur littérature dessinée*, 2003), y “una literatura mediante imágenes”, concluyen Thierry Groensteen y Peeters Benoît (1994), si Töpffer (representa desde la novela gráfica la vía culta) hubiera atendido los consejos de Goethe quien alavó sus cualidades innatas para emplearlas en “temas serios”, el término de “novela gráfica” hubiera nacido antes: Töpffer explica su forma innovadora « la integración texto-imagen »: “*Le toute ensemble forme une sorte de roman, un livre qui, parlant directement aux yeux, s’exprime par la représentation, non par le récit*”. (Blanchard: 78). Como expusimos al inicio de esta tesis, (véase el apartado) desde una teoría de la imagen Villafañe, siguiendo a Arnheim *La abstracción perceptual en el arte* (1980: 42) se refería a la representación: “La representación consiste en “ver”, dentro de la configuración estimular un esquema que refleje su estructura (...) y luego inventar un equivalente pictórico para ese esquema”, ya Töpffer es muy consciente del mensaje visual que quiere transmitir, se está refiriendo a un lenguaje visual, que siguiendo con el pensamiento de Arnheim “se desprende que la representación es el resultado de la interacción de dos esquemas uno perceptivo y otro de representación”. El cómic no se emancipará de los periódicos hasta el nacimiento, como publicación autónoma, de los *comic-books*. En la formación de un nuevo arte, concluye, (Ramírez: 117-153): “El cine, culminación de un siglo de experiencias fotográficas, y el cómic, heredero de cuatrocientos años de imagen impresa, son los medios más representativos de nuestra cultura visual”.

Como expresa Gombrich: “Vivimos en un mundo de significados en pintura, al fin y al cabo el significado de los objetos materiales permaneció durante largo tiempo subordinado a los símbolos de la tribu. Sólo en determinados períodos se descubrió que su significado podía ser aumentado por el poder del artista, cuya visión personal podía inspirarse en su modo de entender la vida”.



Imagen 2. *Max und Moritz* (1865). Los célebres muchachos de Busch inspirarán a los de Dirks (imagen 3).

A parte de la fórmula töpfferiana, durante el siglo XIX no se practicó siempre, un humor gráfico, un sentido del *gag* y de la historia en imágenes, como son, bajo otra forma, el caso de Busch por ejemplo, el dibujo de Busch describe con un buen sentido del humor “*drôles et catastrophiques*” (...). *Il illustre l’opinion de Baudelaire selon laquelle caricature et rire sont « les signes sataniques de l’homme »* (Blanchard : 134). Estos personajes fueron hábilmente recuperados por el cómic estadounidense a través del dibujante Dirks, creando *The Katzenjammer Kid*, 1897, que luego pasarían al dibujante Knarr. La influencia de Dirks sobre la formación del cómic americano es considerable.



Imagen 3. *The Katzenjammer Kids*, 1897, de Dirks.

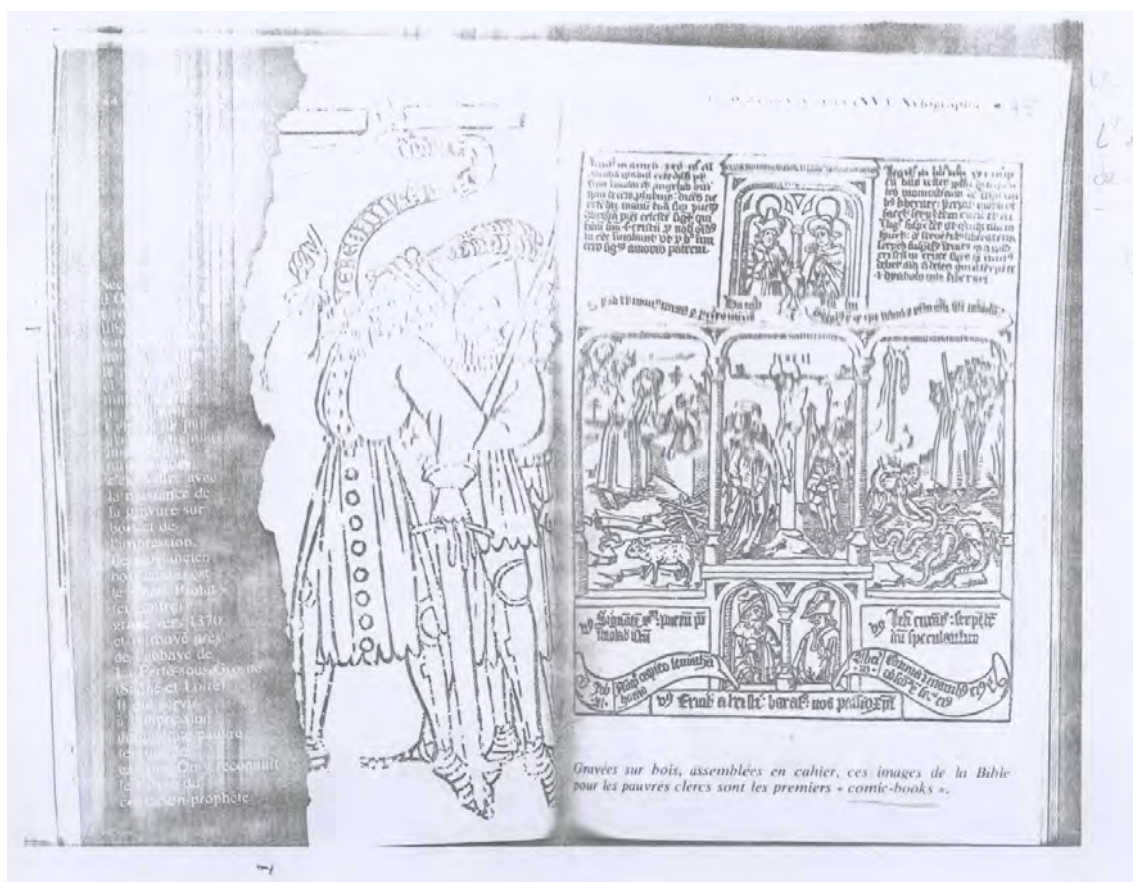


Imagen 4. *La Bible des pauvres* (XV^a). Xilographie. (Derecha) Gravées sur bois, assemblées en cahier, ces images de la Bible pour les pauvres clercs sont les premiers « comic-books » (Gérard Blanchard, 1969 : 45). “L’imprimerie a existé des avant Gutemberg”. Los libros medievales.

Podemos contemplar un proceso cronológico como el adoptado por Blanchard, desde las pinturas rupestres « *Quarante mille ans Pert-être avant Jésus-Christ les hommes laissent l’empreinte de leurs mains sur les parois des grottes...* », (véase, lámina con la que abro el inicio de este estudio) hasta los años sesenta (que abarca el libro de Blanchard). Por lo que el hilo conductor en los rastreos del nacimiento del cómic –que está conduciendo a retrasar la fechación fundacional de los orígenes por parte de investigadores-, es grande. Para el interés de mi objeto de estudio, Laura, como expresé, he partido de la parte tercera: siglo XIX), del plan de la obra de Blanchard, situando a Töpffer como el padre del cómic moderno (aunque primitivo), quien había declarado la influencia que ejerció sobre él, la figura de William Hogarth.

Para partir, en este apartado, voy a pasar lista de definiciones dadas por estudiosos y ver evolución de la definición en relación con evolución del medio de expresión y de los avances teóricos. En este quehacer, diferenciar: cómic definición y evolución; y dentro de cómic una rama: relato-imagen, interés por relato dibujado (definición de relato Ramírez, no así “difusión masiva”) que es lo que me interesa desde el inicio de este estudio su “capacidad para el relato” (en el caso de Laura).

5.2 Definiciones dadas por estudiosos desde diferentes disciplinas. Evolución de la definición en relación con la evolución del medio de expresión y de los avances teóricos.

5.2.1. Cómic, definición y evolución

5.2.1.1.El análisis del cómic como relato

5.2.2. Relato-Imagen. Definición de relato

5.2.3. Crítica a la narratología. La narratología en tela de juicio

El inicio de este capítulo venía dado por una definición de la historieta del dibujante Max. Y dejé expresado la dificultad de seleccionar una definición que se ajustara a los criterios de todos, debido a la ambigüedad que conlleva también este otro aspecto del cómic, entre todas las posibilidades de definiciones dadas y recogidas en diferentes estudios. He seleccionado aquéllas que abordan la definición del cómic de un modo más sistemático y completo, aportando ya unas bases científicas desde las que éstas se enuncian.⁵³ Juan Antonio Ramírez en su estudio “La historieta y la fotonovela”⁵⁴, expone una serie de definiciones dadas por expertos fundamentales y ya bien conocidos en el medio, rebatiendo con argumentación cada una de ellas hasta llegar a dar su propia definición. Me limitaré solamente a presentar algunas de ellas:

En 1972 Román Gubern daba una definición del cómic en su libro *El lenguaje de los comics*, partiendo de la metodología lingüística con este significativo título del capítulo 6 “Los fundamentos para una semiología de los comics”:

⁵³ Para el interesado en conocer la ambigüedad de que participa también la definiciones dadas de la historieta, remito al estudio de Rodríguez Diéguez, que recoge una larga lista de definiciones del tebeo (término que él utiliza en su libro), dadas por diferentes expertos, pp. 17-19.

⁵⁴ Juan Antonio Ramírez, *obr. cit.*, pp. 194-238.

Estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales puede integrarse elementos de escritura fonética.

“Al margen de lo discutible de su planteamiento, expresa J. A. Ramírez, su definición posee cierta coherencia (...). Pero el problema estriba en saber si esta definición no es tan amplia como para permitir su aplicación a otras estructuras narrativas como el retablo o friso pintado y que tienen poco que ver con la historieta”.

A continuación expone la definición dada por Ludolfo Paramio, también desde supuestos semiológicos:

Una semiótica connotativa de primera especie, es decir edificada sobre dos semióticas que al hacer referencia a una misma realidad convierten sus signos en significantes de los signos de una nueva semiótica.⁵⁵

“Lo que se afirma nos parece cierto, continúa Ramírez, pero semióticas connotativas de primera especie son también las fotonovelas y el cine; muchos cuadros de la pintura tradicional están edificados también sobre “dos semióticas” (integración de inscripciones, carteles o filacterias en el contexto icónico), y nosotros nos hemos detenido en esto a propósito del cartel. En esta definición, en efecto, no se hace hincapié en algo elemental que está presente en los otros textos analizados: el carácter diegético o narrativo indispensable para la caracterización del género”. Apoyándose para rebatir esta definición en las palabras tan pertinentes de este fragmento del *Apasionante mundo del tebeo* de Antonio Lara:

La imagen de tebeos se diferencia radicalmente de sus análogos –fotográfica, publicitaria, fílmica, ilustradora-, por su carácter narrativo, por su constitución, caracteres y origen. Las diferencias con la fotografía estática o con la cinematográfica son obvias, pero las que existen entre las viñetas de tebeos y los dibujos habituales son más profundas y menos aparentes.⁵⁶

Y concluye, después de analizar los aciertos de las definiciones dadas, “y en virtud del modelo –dice- sobre la historieta que vamos a proponer”, define al medio como:

Un relato icónico-gráfico o iconográfico-literario destinado a la difusión masiva en copias mecánicas idénticas entre sí, sobre soporte plano y estático, y cuyos códigos (icónico y eventualmente literario) tienden a integrarse en sentido diegético-temporal.

No tan verdadero ahora “difusión masiva”, es el caso de Laura, una objeción pertinente, según vimos. David Kunzle, uno de los teóricos más importantes actuales en

⁵⁵ Ludolfo Paramio, “El comic y la industria cultural: cuestiones semiológicas”, *Estudios de información*, núms. 19-20, julio-diciembre de 1971, p. 179.

⁵⁶ Antonio Lara, *obr. cit.*, pp. 28-29.

Estados Unidos, de cuya obra ya hemos dado referencia, da su definición de cómic basándose en cuatro condiciones: en su tercer apartado, también hace hincapié en que tiene que ser un medio “reproductivo”, y además en “forma impresa”, un “medio de masas”, esta tercera condición de Kunzle tampoco se cumple en el caso de Laura.

Juan Antonio Ramírez desarrollará su definición dada: “El relato y sus instancias esenciales”, para clasificar el primer término de su definición partiendo de Gérard Genette y su definición de relato, esto es interesante, lo que plantea Ramírez, porque desplaza el problema de la definición de historieta (Antonio Lara) a la definición de relato (J. A. Ramírez) en la historieta, que es lo que nos interesa para los relatos singulares de Laura, define Genette en “Fronteras del relato”: “La representación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje.”⁵⁷ A lo que añade J. A. Ramírez “por medio de cualquier lenguaje o combinación de lenguajes”. Crítica: “Nuestro planteamiento dice J. A. Ramírez no puede aceptar la continuación de esta definición (“y más particularmente del lenguaje escrito”) puesto que la existencia misma de la historieta demuestra que el relato puede ser iconográfico”.

Pues como muy acertadamente anota J. A. Ramírez, “rechazamos cualquier limitación en los *medios* (lenguaje) o en los *contenidos*”. Así, desarrollará la idea de los elementos que supone que debe conformar todo relato, partiendo también de la crítica a Claude Bremond “La lógica de los posibles narrativos”.⁵⁸

Pero hay un estudio de Antonio Altarriba, gran estudioso del cómic, que me parece muy importante abordar por las novedosas aportaciones en su aplicación de una metodología que tiene como sistema de análisis ver las diferencias o rasgos individualizadores, los rasgos específicos que son privativos del cómic y que están en relación con la imagen, como hemos ido viendo a lo largo de esta exposición, frente al carácter reductor del análisis del que parte la narratología de “detenerse en lo que todas tienen en común” en cada una de las modalidades del relato, poniendo en tela de juicio el método de análisis aplicado por la narratología⁵⁹ al relato en el cómic en un campo

⁵⁷ Gérard Genette, “Frontières du récit”, en *L'Analyse structurale du récit*, *Communications*, n.º 8, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 152, trad. cast., Buenos Aires, 1970.

⁵⁸ Claude Bremond, “La logique des possibles narratifs”, en *L'Analyse structurale du récit*, en *Communications*, n.º 8, Paris, Seuil, 1966.

⁵⁹ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985. Será quien plantea unas bases para el estudio de la narración que permiten aislar las estructuras sobre las que todo relato se sustenta. Véase también Claude Bremond, *art. cit.*, p. 199. Dice Altarriba, “plantea un sistema de aplicación generalizada a toda narración que, prescindiendo de los recursos y de las técnicas utilizadas en

distinto al del tradicional relato literario, y sacando a la luz con gran objetividad de análisis los problemas que ésta plantea a la hora de su aplicación y de su adaptación a las artes narrativas:

Es cierto, dice Altarriba, que este tipo de análisis se presenta ya de entrada como claramente reductor pues parte del principio de la negación de lo que diferencia a cada una de las modalidades del relato para detenerse en lo que todas tienen en común. En este sentido podría decirse que el sistema, aunque reductor, es equitativo ya que filtra por el mismo rasero formas de relato tan diversas como la novela, el teatro, el cine, el ballet o el cómic. Cada uno de estos géneros pierde, al ser abordado desde esta óptica, sus rasgos y personalidad particulares basados en las formas de presentación del relato y entrega a la crítica únicamente el soporte, el esqueleto de la trama y de su articulación.⁶⁰

Antonio Altarriba plantea la necesidad de una nueva metodología, un sistema de análisis que parta de todo lo que depende del registro de la imagen que ha sido pasado por alto por un amplio sector de la crítica en los años setenta, haciendo intervenir criterios estéticos que valoren expresividad, diseños, creatividad gráfica, manejo de las técnicas escenificativas y todo lo que depende del registro de la imagen. Pues, dice Altarriba, “la imagen llega a independizar al cómic de las leyes lógicas del relato: el protagonismo de la imagen dentro del cómic acarrea el establecimiento de unas relaciones internas que complementan e incluso sustituyen a las tradicionales leyes lógicas compartidas por todos los géneros narrativos”.

Es en esta originalidad del cómic y sus características específicas que le atañen de una personal manera a este medio artístico, donde hemos de buscar sus valores como medio de expresión. Y es en la maestría de sus dibujantes de utilizar imágenes y palabras en el que se encuentra el potencial expresivo de este medio: “La lectura del cómic es un acto de doble vertiente: percepción estética y recreación intelectual”, enuncia Will Eisner. Por lo tanto, está muy cerca de la Literatura.

6. LA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN

La lectura de la imagen, la definición estructural, el análisis plástico: tres niveles en el análisis “sin sentido”, el concepto de “significación plástica”, de Villafañe, y su relación con las artes narrativas

cada caso, permite detectar los componentes básicos del relato y las posibilidades combinatorias de las mismas”. Véase también A. Greimas y Gérard Genette.

⁶⁰ Antonio Altarriba, “Características del relato en el cómic. La crítica narrativa. Problemas de aplicación y adaptación al cómic”, en *Neuróptica*, n.º 3, *obr. cit.*, 1983, pp. 10-11.

6.1. El cómic como una de esas dimensiones de la imagen y el cine (y también el teatro), la novela

6.2. Análisis de la representación visual: imagen y realidad

6.2.1. Cuestiones teóricas: los dos procesos generales de la imagen, la percepción y la representación (la estrecha relación existente entre ellos). La modelización de la realidad que supone la representación de la realidad a través de la imagen

6.2.1.1. Las relaciones con “Estudios sobre iconología” de Panofsky

“Toda percepción tiene lugar en un contexto de memoria y expectación. La percepción es siempre una transacción entre nosotros y el mundo”. Justo Villafañe en su libro *Introducción a la teoría de la imagen*, enuncia un hecho muy importante sobre la imagen: “La percepción y la representación visuales, responsables de la modelización icónica, se basan en una serie de mecanismos *sui generis* que confieren a la imagen esa especificidad que la caracteriza y distingue de otro tipo de productos comunicativos”.⁶¹ Entraríamos en los dos procesos específicos de la imagen, la percepción y la representación. Nos adentramos así, en el campo de la interpretación de la imagen: La semiología hace la distinción entre diferentes niveles de codificación de la imagen, los cuales interferirán en las interpretaciones según el dominio que de estos diferentes niveles de códigos tenga el destinatario para leer el sentido que contiene la imagen, desde los códigos universales que dependen de la percepción; los códigos de la analogía, ya más formalizados socialmente; otros, determinados por el contexto social.

La iconología, que estudia el sentido conceptual y simbólico de las obras de arte, se centra en la imagen artística, más conscientemente elaborada, más difícil y a la vez más plástica. A este respecto, Panofsky concede especial interés a la idea, a la significación iconográfica, al valor expresivo de la obra de arte.

Jacques Aumont en su libro *La imagen* dice sobre esta escuela “La revolución iconológica consiste, pues, en considerar a contrapelo de los análisis anteriores, que todos los elementos de la obra de arte son simbólicos, en sentido amplio, es decir, que constituyen síntomas culturales reveladores del espíritu, de la esencia de una época, de un estilo, o de una escuela”. En Panofsky, para él, entrando ya en el tema concreto del libro *Estudios sobre iconología*, todo fenómeno social implica varios niveles de sentido,

⁶¹ Justo Villafañe, “La naturaleza de la imagen”, en *Introducción a la teoría de la imagen*, (prólogo de Antonio Lara), Madrid, Ediciones Pirámide, S. A. 1992, p. 31. Colección “Medios”.

y ha de ser leído en varios sentidos: un significado fáctico (referencial) y un significado expresivo, que se diferencia de éste por empatía (la reacción sensible del sujeto ante el hecho que ante él se presenta o sucede, a su vez, clasificándolos, en esta interpretación también en significados naturales o primarios porque son inmediatas y simultáneas; otra interpretación que es la del sentido, no sólo en nosotros sino teniendo en cuenta hábitos sociales y culturales del contexto en que el hecho surge, a esto lo llamamos significado “secundario o convencional”. La obra posee un significado individual que él llama “intrínseco” que nos daría unos caracteres permanentes, una personalidad del autor del hecho o de la obra que podríamos llamar respectivamente “conducta” o bien “carácter” o “estilo”. La lectura de las imágenes artísticas se realizarían según esta misma división: descripción pre-iconográfica que se mantiene dentro de los límites del mundo de los motivos. Los objetos y acciones cuya representación por líneas, colores y volúmenes constituyen el mundo de los *motivos*, pueden ser identificados (...) basándonos en nuestra experiencia práctica. Esta descripción pre-iconográfica de Panofsky, desde un punto de vista de una Teoría de la Imagen la de Villafañe sería el “esquema preicónico”: “De su análisis visual de la realidad (“el mundo de los motivos”), el emisor extrae un esquema preicónico que recoge los rasgos estructurales más relevantes del objeto de la representación. Esto es posible gracias a los mecanismos mentales de la percepción que dependen todos los mecanismos de selección de la realidad capaces de llevar a cabo operaciones de selección (“experiencia práctica”), abstracción y síntesis que permiten extraer de la realidad (“pueden ser identificadas”) los elementos o rasgos pertinentes de acuerdo con la intencionalidad de dicho emisor”. Villafañe aludiendo a la *Elaboración de un modelo de la Comunicación Visual* de los profesores A. Lara y J. Perea (1980): “Todas las imágenes creadas admiten, además del impacto emocional que puedan producir, el análisis que ponga en evidencia no sólo la intencionalidad del realizador, sino los elementos que ha utilizado para conseguirla, como la composición, el color, la textura, el movimiento, la expresión del gesto, el ritmo, etcétera (pp. 24-25), tal como decía Panofsky (“los objetos y acciones cuya representación por líneas, colores y volúmenes...”). Este esquema preicónico supone, de alguna manera, el principio de la representación, cuyo proceso ha de culminar en la materialización de la imagen. Esto es importante para el cómic (bocetos en el cómic): “La estructura de tal esquema está íntimamente relacionada con esos primeros apuntes de composición que la mayoría de los pintores utilizan para iniciar una obra, o con ese encuadre imaginario que el fotógrafo busca para crear las relaciones plásticas acordes con sus objetivos” es lo que

más se parece a ese esquema preicónico, constituye la primera modelización de la realidad, que podemos aplicarlo a la técnica del cómic, un ejemplo, en Laura, la importancia que tiene para ella el encuadre fotográfico, es decir, “el encuadre imaginario que el fotógrafo busca para crear las relaciones plásticas acorde a sus objetivos” (Villafañe: 31). El desarrollo de la fotografía ayudó a los artistas a ir más allá en sus experimentos y exploraciones, según veremos en el estudio de la obra de Laura, Capítulo 2), en Laura, como declara, “La fotografía, al margen de interesarme como arte, me sirve de base documental”, es decir, utilizarlo de punto de partida a la hora de imaginar un escenario, si hacemos referencia a aspectos formales de la expresión iconográfica de los cómics, convenciones relativas al encuadre en cómic, perspectivas ópticas (los puntos de vista insólitos). “Entre estas imágenes materializadas y dicho esquema preicónico existen diversos grados de identidad (...) tales modificaciones no afectan generalmente a la estructura primaria de la obra sino, más bien, a determinados factores de composición tendentes a conseguir un enunciado visual más claro e identificado con el objetivo del artista”.

La idea de la que parte Villafañe refiriéndose a la modelización icónica de la realidad, lo dije antes, es que toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cuál sea su grado de iconicidad, su naturaleza o el medio que la produce.

Sin embargo, la idea de que toda imagen tiene su origen en lo real, puede resultar engañosa, si se utiliza como pretexto para reducir una de las características más importantes de la naturaleza icónica, la modelización de la realidad que supone dicha imagen a una simple escala (la escala implica siempre relación, los elementos escalares de la imagen, como veremos más adelante, al hablar del formato), que indique el grado de correspondencia entre una y otra. “Las imágenes constituyen modelos de realidad del mismo modo que la música o la literatura, por ejemplo. Sin embargo, la diferencia entre estas tres manifestaciones radica en la naturaleza de los procesos modelizados”, y aquí se refiere a los dos procesos visuales, responsables de la modelización icónica dan esa especificidad a la imagen y distingue de otros tipos de productos comunicativos.

El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes históricas y alegorías, en vez de motivos, dice Panofsky, “presupone una familiaridad con *temas o conceptos* específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral”. Hemos entrado en lo que llama Villafañe, “esquema icónico”, relacionamos a Panofsky con Villafañe, el segundo esquema que se refiere a la segunda operación modelizadora icónica de la realidad.

Expresa que “todo proceso de síntesis visual es posible a partir de un buen número de conceptos visuales que el sujeto ha ido extrayendo de su entorno real desde los primeros estadios de su desarrollo cognitivo (...), una vez más, todo comienza por la percepción. El observador extrae de la imagen un *esquema icónico*, equivalente estructural de la realidad objetiva (no la figurativa) que representa y cuyos elementos son modelizaciones de los elementos reales, a partir de los cuales el observador procede mentalmente a identificar esas dos realidades, la objetiva y la figurativa (o modelizada), como si de dos plantillas superpuestas se tratase.

Como sigue Panofsky, los motivos, reconocidos, bien, como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados *imágenes* y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron “*invenzioni*”; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos *historias* o *alegorías*”. Al hacerlo así, -continúa Panofsky- relacionamos los *motivos* artísticos (*composiciones*) con *temas* o *conceptos*. Es el estadio iconográfico, que supone el conocimiento de los códigos tradicionales, para Panofsky, intencionales. Las relaciones que se establecen entre las diversas artes son verdaderamente complejas, en la historia del arte y su relación con la literatura y su fuente de inspiración literaria, como hace Panofsky, que estudia el sentido conceptual y simbólico de las obras de arte; de la misma manera los poetas han tenido sus propias teorías sobre pintura y preferencias sobre determinados pintores, haciendo hincapié en relacionar y estudiar sus gustos literarios y sus teorías. Así también, más hoy, la coordinación de las artes visuales (pintura, escultura, dibujo) y la arquitectura como una extensión, en el Modernismo y las Vanguardias: el arquitecto catalán Segré, reconocido internacionalmente, incorpora a sus estructuras arquitectónicas, influenciado por la pintura de Joan Miró, los colores puros: el rojo, el azul y amarillo.

Iconología-Panofsky-Villafañe: “En la representación visual existe multitud de iconografías que no son otra cosa que variaciones plásticas de un determinado tema, el sentido, es decir, el componente semántico, es el mismo y, sin embargo, hay que establecer diferencias entre las distintas manifestaciones iconográficas” (Panofsky). Tales diferencias se explican, básicamente, en función del concepto de “significación plástica” (Villafañe). La diferencia fundamental entre la significación de una y de otra hay que buscarla en la estructura compositiva de cada una de ellas. Como dirá Panofsky, unas líneas después.

El “tema” o repertorio iconográfico en el sentido que Panofsky le da al término, condiciona el formato de la imagen -por lo que el formato no siempre se impone al resto de los factores de la composición, en este caso él es el elemento afectado- produciendo la diferencia fundamental de la significación plástica hay que buscarla en la estructura compositiva de esas variaciones iconográficas. En este sentido, las proporciones del formato condicionan de manera importante la composición de la imagen. El formato, dentro de una de esas dimensiones icónicas de la imagen, como es el cómic, el espacio plástico con la temporalidad que a él va asociada (estructura espacio-temporal), es el elemento escalar por excelencia de la imagen, hablamos unos párrafos más arriba, que la estructura de tal esquema está íntimamente relacionada con esos primeros apuntes de composición de un cuadro o la operación de encuadrar un objeto con una cámara. Supone una selección espacio-temporal, se diferencia del espacio estrictamente físico gracias a un encuadre definido por un formato (elementos escalares, estructura de relación, la tercera estructura de la imagen) en su seno se ponen en relación los elementos morfológicos (primera estructura de la imagen, de carácter espacial, su naturaleza espacial constituye la estructura en la que se basa el espacio plástico) y dinámicos (la segunda estructura de la imagen, temporal, la naturaleza dinámica de la imagen está íntimamente asociado al concepto de temporalidad: “La estructura de representación del tiempo real a través de la imagen” (Villafañe. Parte tercera. La Representación) frente a lo que ocurre en la realidad, la imagen sí es capaz de crear estructuras temporales, por tanto de producir significación, estas tres estructuras de la imagen, constituyen la estructura general de la imagen, que han de producir la significación plástica, “de todos los aspectos que se integran en una imagen (estéticos, sociológicos, técnicos, etcétera.), es la importancia que tiene, dice Villafañe, el estudio de los elementos formales que componen la imagen, así como el del análisis de la significación que dichos elementos producen”. El formato es, en este sentido, el primer elemento icónico condicionante del resultado visual de la composición, la naturaleza que define la estructura de relación de una imagen, es una opción plástica. La significación plástica surge de la cualificación que a través de la imagen se hace del orden visual; uno, entre otros, de los problemas que plantea Villafañe en su Teoría, al hablar del análisis, es el de la significación en las imágenes, hace una distinción clara entre los conceptos de significación plástica y semántica de una imagen, el primero de estos conceptos implica adoptar una actitud particular ante el hecho plástico que es ante todo una imagen: basada en la consideración de los elementos icónicos como portadores

de un tipo de significación que no es susceptible de ser analizada semánticamente ni ser reducida a sentido; normalmente, en una imagen existen asociados, dos tipos de significación: el sentido, o componente semántico (al que alude Panofsky) y la propia significación plástica de la imagen. Así, dice Villafañe: “este componente formal al que me refiero es, desde luego el menos desarrollado pese a ser, el más específico que nos va a dar “ese otro tipo de significación cuyo aislamiento es el objetivo primordial de la Teoría de la Imagen en lo que se refiere al análisis icónico”. Pero la imagen además puede producir también una cualificación del sentido que ella misma vehicula pudiendo alterar la propia semántica de dicha imagen, como expresa Panofsky: “porque su sentido semántico ha variado (...) de los que hay que dar razón, apoyándose en “la documentación visual”, y textual, etc..”, según veremos más adelante, mediante determinados recursos exclusivamente icónicos, a los que hice referencia al inicio de este capítulo: (angulaciones de cámara, tamaño del cuadro, formato, proporciones, etc.), son aspectos formales de la imagen (Villafañe: 171). La consideración de la “puesta en escena”, su influencia en el sentido de la imagen e insistir –dice Villafañe- sobre la importancia de los elementos formales de la composición.

Si tomamos, o ponemos como ejemplo, nuevamente, un componente formal, “el formato”, y retomando a Panofsky: “El “tema” o repertorio iconográfico, “condiciona el formato” de la imagen”. Desde un punto de vista plástico, lo dije antes, las proporciones del formato condicionan de manera importante la composición de la imagen; los formatos de ratio corto –próximos al cuadrado- son fundamentalmente descriptivos. La narración, que vengo asociando a la secuencialidad, requiere, al menos idealmente, formatos largos en los que sea posible crear direcciones, ritmos, compartimentaciones espaciales, etcétera.

Tomándola, la Teoría de la Imagen, como disciplina específica en el estudio del análisis icónico en una de sus dimensiones icónicas como es el cómic en relación con las artes narrativas, el cine (y también el teatro, basado en la secuencia), como otra de sus dimensiones icónicas, (sabiendo lo que tanto el cine como el cómic deben al teatro), la novela, ha sido de mi interés, dentro de esta reflexión, allegar otro estudio (Mitry, 1963, *Estética y psicología del cine. Vol. 1. “Las estructuras”*), al que haré referencia más adelante. Repertorios de convenciones y articulaciones, técnicas narrativas, convenciones relativas al montaje, la sintaxis de la secuencia, ambos medios, el cine y el cómic, se basan en una estructura temporal de secuencia (naturaleza narrativa), la articulación sintáctica de diversas unidades espacio-temporales, la realización del cine

mediante imágenes móviles y el cómic a través de imágenes fijas, a este respecto, los historietistas en el apartado de la iconografía utilizan convenciones relativas a los encuadres, gestuario, perspectivas ópticas (los puntos de vista insólitos), distorsión de la realidad, descomposición del movimiento, el cómic es muy representativo en su forma de abordarlo; el encuadre, por ejemplo, para Laura, es muy importante, la evolución de la cámara portátil y de la instantánea ayudó a descubrir la improvisación de las vistas fortuitas y los ángulos de visión inesperados, tal como se observa en muchas de sus historietas (*El balcón*, *Tobermory*). Entre las técnicas narrativas, “las convenciones relativas al montaje de las viñetas: el montaje (puesta en página, secuencias de viñetas, viñetas-detalle, *raccords*, solapamientos, *split panel*), al paso del tiempo, acciones paralelas, al *flash-back*, el *zoom* (Gasca y Gubern, 1988: 588); algunas de estas técnicas, procedentes también de la literatura. La mayoría de las técnicas narrativas que conforman la teoría del montaje del cinematográfico puede ser aplicado al cómic: su constitución mediante operaciones de montaje que consiste en la articulación de distintos espacio-temporales significativos (en relación con Mitry, 1978. “Las estructuras”).

Hablamos de las varias relaciones que las imágenes mantienen con sus objetos de referencia. Es decir, existen diversas formas de modelización: la modelización representativa, la simbólica y la convencional. Lo llama Villafañe “La realidad modelizada”. Como aclara, Arnheim, no se refiere a que existan tres clases de imágenes. Describen, más bien, tres funciones que las imágenes cumplen (o tres formas de modelización o tres funciones icónicas), no obstante, es frecuente que una misma imagen, cumpla al mismo tiempo, más de una función. En Arnheim (1998: 151) dice: “Una representación es un enunciado sobre las cualidades visuales, y un tal enunciado puede ser completo a cualquier nivel de abstracción”. Hablamos de una modelización representativa si la imagen que sustituye a la realidad lo hace de forma analógica (homologación figurativa entre la forma visual y el concepto visual correspondiente, analogía (Villafañe: 36); en este sentido, entre la imagen y la realidad existe una correspondencia estructural que puede ser variable en cuanto a la iconicidad. Cumple su función mediante la captación y evidenciación de alguna cualidad pertinente. De este modo “la abstracción es un medio por el cual la representación interpreta lo que retrata”. Una caricatura se percibe exactamente al nivel en que fue dibujada. Su vigorosa vivacidad no deriva de complementos introducidos por el observador, sino, por el

contrario, es posibilitada por la intensa dinámica visual de la línea y el color simplificados. Una historieta como *Tobermory* (1999, véase Imagen derecha) de Laura con un guión adaptado del cuento de Saki. Dado que esta historieta es de humor, el dibujo trata la caricatura, lo grotesco, las deformaciones cómicas, en un grafismo que imprime a la narración un carácter onírico mediante la técnica de representación de ópticas deformantes, en una lectura cinematográfica de planos, de puntos de vista coherentes y de cámara cinematográfica y no como como viñetas aisladas y de concepto, consiguiendo una mayor fluidez de lectura. Éste es uno de sus álbumes de chistes observándose un acercamiento al *underground* y al *Punk* propio de los años 80 y 90.

El formato de la imagen es un factor que afecta a la temporalidad de ésta, es, pues, el primer factor que condiciona las relaciones espaciales de los componentes de una imagen, principalmente los de forma, tamaño y ubicación. Por eso los historietistas investigan las opciones del formato: viendo como la elección del formato y dimensiones de las viñetas, es algo que no puede ser indiferente, es el primer factor que condiciona el orden de los elementos icónicos, o lo que es lo mismo, de su composición. Winsor McCay, tenía ya una dimensión *sui generis* de los medios visuales: panorámica, oval, rectangular, consiguiendo composiciones dinámicas, viñetas arquitectónicas como en *Little Nemo in Slumberland* (las proporciones de los espacios y de los volúmenes eso es algo a lo que nunca puede renunciar la arquitectura).

Dibujo
Laura

"TOBERMORY"

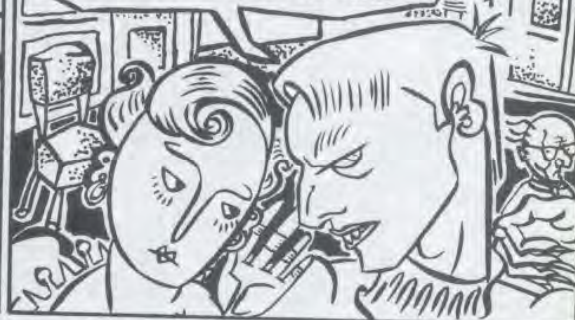
guión
Saki



LA SINCERA Y BOQUIABIERTA ATENCIÓN DE TODOS SE CONCENTRABA EN LA PERSONALIDAD CLARAMENTE NEGATIVA DEL SEÑOR CORNELIUS APPIN.



HE SIDO INCAPAZ DE DESCUBRIR EN QUÉ DIRECCIÓN APUNTA LA INTELIGENCIA DEL SEÑOR APPIN, EN EL CASO DE QUE APUNTE EN ALGUNA DIRECCIÓN.



YO PROCLAMO QUE HE LANZADO AL MUNDO UN DESCUBRIMIENTO AL LADO DEL CUAL LA INVENCION DE LA PÓLVORA, DE LA IMPRENTA O DE LOS TRENES DE VAPOR SON MERAS INSIGNIFICANCIAS.



¡LO MIO PARECE PERTENECER MÁS AL TERRENO DEL MILAGRO QUE AL DE LOS LOGROS CIENTÍFICOS!



“La nueva manifestación del orden icónico se basa en la elección y posterior articulación de tres opciones representativas, una espacial, otra temporal y una tercera que relaciona las dos anteriores” (Villafañe). Estas tres estructuras constituyen la estructura general de la imagen a la que va asociada, como ya se ha dicho, la significación plástica. Así, nos da su primera aproximación a una definición de significación plástica: “La suma de todas las relaciones producidas por los elementos icónicos organizados en estructuras según un principio de orden, al margen del sentido del que, ocasionalmente, la imagen es portadora” (Capítulo 8 “Concepto de orden icónico”(172).

Asimismo, la profundidad espacial puede cumplir, no obstante, en los formatos cortos, todas estas funciones plásticas, porque no hay que olvidar que el espacio icónico no se constriñe a la bidimensionalidad del soporte. La constancia de tamaño es un hecho psicofísico que tiene un importante valor plástico. Villafañe basándose en Arnheim expresa: “(...) la disminución del tamaño relativo de un objeto al aumentar la distancia es un principio psicofísico absolutamente demostrado, (...) ya que su disminución relativa la entendemos, perceptivamente, como un cambio de distancia y nunca de tamaño”. Y dice, Arnheim (1979, 306) lo explica claramente:

Cuando en una película de dibujos animados se ve expandirse un disco pequeño, la percepción ha de elegir entre mantener constante la distancia y registrar un cambio de tamaño, o mantener constante el tamaño y cambiar la distancia. Sopesando estos dos factores de simplicidad, la percepción opta por la segunda alternativa: transforma el gradiente de distancia.

Y esto es lo que nos dice Arnheim (2001: 278-279) en “Los gradientes crean profundidad”. James J. Gibson, expresa Arnheim, fue el primero en llamar la atención sobre el poder de los gradientes para crear profundidad, un gradiente, “es un aumento o disminución gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio y en el tiempo (Arnheim: 278). Así, la mayor parte de las imágenes fijas son bidimensionales y, en su mayoría, su espacio pretende ser tridimensional utilizando para ello cualquier opción representativa basada en la proyección; en este tipo de representaciones proyectivas, el gradiente de tamaño es uno de los primeros procedimientos más simples utilizados dentro de la composición para representar gráficamente la profundidad que físicamente la imagen no tiene. Para toda narración es más idónea, estructuralmente, una imagen secuencial que una aislada, como son en principio la mayoría de las obras pictóricas, más adecuadas para cumplir funciones descriptivas. (En el análisis “sin sentido” que

constituye su objetivo último, última parte de este libro, Villafañe basándose en un ejemplo del arte, el *Guernica* de Picasso, la *ratio* del formato del cuadro nos anticipa la naturaleza narrativa que posteriormente constituirá una de las características plásticas más notables del *Guernica*, resulta ser una imagen secuencializada gracias a una estructura tríptica de la composición y a sus elementos temporales, las direcciones de la imagen (fundamentalmente las direcciones de escena). Cuatro hechos que las generaban en la imagen fija-aislada, las miradas, la atracción de objetos o elementos entre sí, el formato y la propia estructura de la composición, La dirección principal privilegia la ubicación de la cabeza del toro (posición privilegiada de la composición). Es una composición equilibrada dinámicamente (Villafañe: 223). ¿Qué hace que el *Guernica* resulte una composición equilibrada dinámicamente? Este análisis puede ser completado por Arnheim (379), las fuerzas representadas en una pintura están definidas primordialmente por el espacio. La dirección, la forma, el tamaño y la ubicación de las formas portadoras de esas fuerzas son las que determinan dónde se aplican éstas, hacia dónde van, cuán intensas son. La extensión de espacio y sus rasgos estructurales –su centro, por ejemplo– sirven de marco de referencia para caracterización de fuerzas.

La formulación de unos criterios específicos demuestran que las imágenes pueden ser clasificadas para estudiar después los elementos que vehículan lo más específico, su naturaleza icónica: su esencia, “lo permanente e invariable en ellas” a través de los tres hechos (invariantes) que constituyen la naturaleza icónica (el objeto científico de su Teoría de la Imagen): “Una imagen supone primariamente: una selección de la realidad; un repertorio de elementos fácticos; una sintaxis”. Estudiamos los dos procesos (perceptivo y representativo) responsables de la formalización de estos tres hechos específicos de la naturaleza icónica de la imagen.

6.2.2. La definición estructural de la imagen. Tipos de articulación

6.2.2.1. Las dos dimensiones icónicas de la representación visual de la realidad: el espacio y el tiempo

Las dos estructuras cualitativas de la imagen como nuevos elementos de definición icónica, al margen de la tercera estructura, que configura la tercera estructura de la imagen, es la de relación, constituida por los elementos escalares de la imagen, de la cual no es posible establecer categorías significativas. De esta combinación de los tres

tipos de elementos icónicos, y mediante la composición correcta de los mismos surgen las relaciones plásticas responsables de la significación de la imagen, -al existir ahora una estructura espacio-temporal, resultado de la ordenación sintáctica de esos elementos, se manifiesta a través de las estructuras icónicas y la articulación de éstas: la articulación sintáctica de los elementos plásticos formando estructuras, constituye, asimismo, el tercer hecho específico de la naturaleza icónica: una sintaxis. (Capítulo 8 “La síntesis icónica. Concepto de orden icónico”, Villafañe: 166).

La referencia a la temporalidad o estructura temporal de la imagen, entre los criterios temporales más importantes, hay dos formas de temporalidad icónica que originan dos tipos de imágenes diferentes: existen dos alternativas la simultaneidad o la secuencia temporal, lo que origina imágenes aisladas (naturaleza descriptiva) o secuenciales (naturaleza fundamentalmente narrativa).

Así pues, y esto es importante para el cómic: es cierto que existen imágenes más útiles que otras para cumplir ciertas funciones, la razón de esta diferencia, es de carácter espacial. Buscando ese modelo de realidad que constituye toda imagen “la realidad tiene por encima de todas sus características una predominante: la dinamicidad, referidos aquellos elementos que tienen una presencia real y material dentro de la imagen elementos morfológicos (punto, línea, color, textura, plano, forma), elementos que mediante sus relaciones crean un espacio al cual quedan ineludiblemente asociados, primera estructura de la imagen, tienen una naturaleza espacial y cumplen una función plástica determinada, pero el valor de significación sólo lo obtiene cuando se inscribe en el contexto plástico de la composición.

Lo que voy a decir a continuación interesa para nuestras imágenes secuenciales. Según expresé, cuando hablamos de la modelización de la realidad: “El tiempo de la imagen es una modelización del real: aquél se basa en éste, pero ambos son diferentes, el tiempo real no es significativo, la temporalidad sí. De los diversos modos en los que la temporalidad modeliza el tiempo real surgen imágenes diferentes” Villafañe: 138). La naturaleza dinámica de la imagen está íntimamente asociado al concepto de temporalidad, definido antes. Ésta constituye la segunda estructura icónica, que articulada con la espacial y la de relación, elementos escalares (dimensión, formato, escala y proporción), es a partir de su ordenación sintáctica, formando estructuras que a su vez también se articulan entre ellas, cuando se produce la significación plástica que toda imagen posee, nos conduce a los mecanismos y fórmulas de composición icónica,

su sintaxis: la articulación sintáctica de los elementos plásticos formando estructuras: el espacio de la imagen, su estructura temporal o los procesos sintácticos, válidos para el cine y el cómic. Cómo funciona esta temporalidad: hablamos de función: los elementos morfológicos necesitan ser activados -para crear esa estructura temporal progresiva, necesita una suerte de dinamicidad, la temporalidad como toda estructura necesita unos elementos de articulación, y esto lo posibilita los elementos dinámicos. “Si en la representación icónica del tiempo se pretende reconstruir el esquema temporal de la realidad (la sucesión, no implica un orden sintáctico, tan sólo existe un orden lineal), dotándolo de una significación que no tiene, las imágenes serán secuenciales”; si, por el contrario, se opta por la abstracción del tiempo real, éstas serán aisladas. A este respecto, explicar los conceptos de secuencia y simultaneidad es lo mismo que explicar la naturaleza temporal de las imágenes secuenciales y de las aisladas, y en ambos casos es necesario ya integrar en una misma unidad los conceptos de espacio y tiempo” (Villafañe: 139).

6.2.3. La narratividad en el cómic

6.2.3.1. La sintaxis de la secuencia

La sintaxis de la secuencia: tipos de articulación, el espacio de la imagen, su estructura temporal o los procesos sintácticos del montaje, válidos para el cine y el cómic. La temporalidad, como toda estructura, exige un orden, entendido éste, como una articulación sintáctica de diversas unidades espacio-temporales. Aclara Genette que el suceso desde el momento en que pertenece al cuento, ocurre “antes de” o “después de”. Hay dos formas de temporalidad icónica, basada en la secuencia y otra por simultaneidad, dan dos clases de imágenes diferentes, según vimos: Las imágenes secuenciales se basan en una estructura temporal de secuencia. La temporalidad por secuencia, articulación sintáctica, ésta se basa en la ordenación de diferentes espacios que configuran en su conjunto una estructura espacial variable, naturaleza fundamentalmente narrativa), el tiempo es discontinuo y elíptico; el orden temporal de las imágenes fijas-aisladas está basada en temporalidad por simultaneidad (naturaleza descriptiva), una temporalidad específica de estas imágenes, en una misma unidad espacial hay que crear diversas unidades temporales (un ejemplo citado, *El Guernica*), es decir, para que en su seno puedan constituirse unidades temporales diferentes, la

estructura temporal depende del espacio figurativo en estas imágenes, (la equipotencia entre los parámetros espacial y temporal de las secuenciales, dice Villafañe, que es el hecho más significativo de estas imágenes, no existe en la imagen fija-aislada); en un medio espacial como el de la imagen fija-aislada (el de la pintura) en el que no es posible esa progresión natural que supone, por ejemplo la temporalidad de una imagen secuencial, es necesario que sean los elementos espaciales (morfológicos) contenidos en un marco cerrado los que creen dicha progresión. Las fórmulas de composición de ambos tipos de imágenes son diferentes, siendo la razón de esta diferencia de carácter espacial. Pero como dije antes, estos elementos morfológicos no crean con su mera presencia, esa estructura temporal progresiva, para ello necesitan ser activados, y esta función, es precisamente la que cumplen los elementos dinámicos de la imagen. Dentro de estos planteamientos: ¿cómo es posible entonces –se plantea Villafañe– una temporalidad asociada a un espacio invariable como el de las imágenes aisladas, siguiendo con la exposición de Villafañe, la respuesta supone “la explicación del concepto de simultaneidad, o lo que es lo mismo, la justificación de la existencia de una temporalidad específica de las imágenes aisladas” (Villafañe: 142-143); se fundamenta por la presencia en las mismas de los elementos dinámicos (tensión, ritmo) los cuales están asociados a dicha temporalidad.

Por lo tanto, al poseer la imagen aislada un espacio único y permanente, hemos visto que existe una tercera fórmula temporal que posibilita una ordenación de los elementos espaciales y temporales en un mismo espacio. Así el hecho, como ya dijimos, que mejor define la temporalidad de las imágenes fijas-aisladas es su dependencia de su estructura espacial. Para ello se cuenta con unos hechos específicos que definen esta clase de temporalidad en este tipo de imágenes (válidos para las imágenes secuenciales y aisladas:

Cómo se producen: obedece a unos factores como: formato, ritmo y direcciones (de escena y de lectura), la puesta en escena, o la fórmula de representación que se adopte, también producen temporalidad en la imagen. “Es evidente que son las direcciones de escena las responsables de las de lectura, y éstas, a su vez, constituyen en muchas imágenes el mecanismo del que depende la objetivación del orden compositivo de los elementos plásticos” (Villafañe: 145), asimismo, las tensiones producidas por los agentes plásticos (las proporciones, la forma) producen temporalidad, la tensión y el ritmo (sobre el que me detendré más adelante en relación con Mitry) como elementos

dinámicos de la imagen fija “es la variable dinámica de las imágenes fijas, cumple la misma función que las imágenes móviles.

Con estas dos formas de temporalidad icónica he trabajado en el análisis de la obra de Laura, pero dentro de una narración secuencial basada en una estructura temporal de secuencia, en las fijas- aisladas el orden temporal basado en simultaneidad. Como he señalado, una de las características que diferencian a este tipo de imágenes, estriba en la estructura espacial, un espacio permanente y cerrado en la imagen aislada, frente a un espacio cambiante y abierto en la imagen secuencial, traspasar las fronteras del cuadro (Mitry), el fuera de campo de la imagen secuencial frente al de la imagen aislada. Por lo que hay que hacer, sin embargo, ciertas matizaciones al respecto que hace referencia a la forma de trabajar en historietas de la autora, en Laura, en su forma de trabajar en cómic, es muy importante lo que se dice, la cuestión literaria y su estrecha relación con la imagen seriada; pero la viñeta en Laura no es tampoco el cuadro cerrado de la pintura o la ilustración porque se haya inmersa en una narración secuencial, relato-imagen (relato-icónico), la función comunicativa de la diégesis en la imagen secuencial, en las que la función narrativa es la dominante, que es lo que me interesa en Laura, pero sí supone la viñeta una acumulación de sentidos, de ideas, de saltos dentro y fuera del contexto de la secuencia narrativa, como imágenes detenidas “un” tiempo por comas y por una puntuación (casi “musical”) que requiere por parte del lector, una meditación.



Imagen fija. Viñeta 1 apaisada, página 9, del álbum de Laura y novela-guion de Lo Duca (1989). Ediciones La Cúpula.

Como ya expliqué (Imagen 11, pág. 101, “Muestra”, viñeta 1 apaisada), en un ejemplo tomado del álbum de Laura *El toro blanco* y novela-guion de Lo Duca (1989). En esta puesta en página (viñetas apaisadas): la viñeta 1, es una investigación basada en los experimentos para plasmar la impresión del movimiento trabajando con imágenes fijas,

en una sólo viñeta apaisada más funcional para lo que quiere representar, siguiendo las directrices de la fotografía y pintura futurista, mediante la descomposición y plasmación del movimiento de la figura cuya movilidad desea expresarse en contornos múltiples, que recuerda el famoso cuadro de Marcel Duchamp *Nu descendant un escalier* (1912) (ensayado ya en la historieta *Selvaggia y los pájaros* (trilogía), *El Víbora*), tema, por otro lado, que entra en el campo de investigación de Laura: estudiar lentitud de la viñeta en secuencia más lenta que la del movimiento de izquierda a derecha, las direcciones de escena marca la temporalidad, el brazo de la figura sobre fondo gris, marcando también la estructura interna de la composición, la artista representa fases consecutivas de la acción en diferentes partes de la figura (como se aprecia en la imagen), consiguiendo mediante este procedimiento una gran expresividad plástica.

Como he señalado, el espacio es permante y cerrado en las fijas-aisladas, en el espacio de estas imágenes, los elementos morfológicos están organizados unos en función de los otros, pero todas las relaciones plásticas que crean no trascienden el espacio acotado por el cuadro de las imágenes; por el contrario, en las secuenciales, éste es cambiante y además se prolonga, al menos fenoménicamente, más allá de los límites físicos del cuadro (relación con Mitry, *Psicologie du cinéma. Las estructuras. Vol. I*, 1978: 191) expresa: “Se convendría ante todo en que la imagen fílmica se diferencia esencialmente de la foto o la pintura en que nunca se produce sola, y que no obtiene generalmente su valor sino a partir de la sucesión de la que forma parte. Raramente significa por sí misma y, debido a ello, no concentra la atención sobre sus solas estructuras. No devuelve a éstas al interior del cuadro, no está “centrada” como un cuadro”.

Remitiéndome, a esas dos dimensiones icónicas, el cine y el cómic, (Villafañe: 145) refiriéndose a las direcciones de escena, en la imagen móvil, en la imagen secuencial y por último en la imagen fija-aislada, hace esta distinción:

En una imagen móvil, por ejemplo, las direcciones de escena pueden ser creadas por el propio movimiento de un objeto; en este caso, la temporalidad que implica la dirección dependerá de un elemento dinámico. Si la imagen es secuencial, la dirección de escena puede depender de la distinta ubicación de un elemento en varios espacios diferentes; la temporalidad aquí dependerá de una articulación espacio-temporal particular.

En la imagen fija-aislada, una vez más, toda posibilidad de crear direcciones dentro de la escena pasa por la ordenación de los elementos espaciales contenidos en la misma.

Las direcciones de la imagen, esto es importante, respecto a la forma de trabajar en historieta en Laura, y para el cómic en general. En la imagen figurativa existen mil recursos para producir direcciones de escena representadas (el brazo extendido de un personaje, la perspectiva, etcétera, o inducidas (la mirada de ese mismo personaje, la ubicación de dos objetos equidistantes del centro de la composición, etcétera). En la imagen abstracta, como hemos visto también en Laura, los recursos son menores, pero también existen (la atracción de masas de tamaño diferente, los gradientes cromáticos, que se observan en algunas de sus historietas, etcétera).

Gracias a la total libertad que otorga el grafismo del cómic, un enorme campo abierto para la investigación que no es posible en el cine (necesita de un utillaje técnico más complicado). El dibujante de cómic puede obtener los más audaces puntos de vista recurriendo únicamente a su imaginación. Ni la fotografía ni el cine llegarían tan lejos, a pesar del utillaje técnico (los “cuadros”, empezaron a ser sustituidos por los planos. Era preciso evitar las retomas, las repeticiones torpes), objetivo de gran angular que enfatizan las perspectivas e inclinan las líneas verticales. Convenciones originales, y otras compartidas con el cine, con el teatro y muchas provenientes también de la técnica narrativa de la literatura y de la historia del arte y sus vinculaciones con los Medios Visuales, y más hoy, la coordinación de las artes visuales. Laura Pérez Verneti-Blina es un claro ejemplo de estas vinculaciones, según hemos estudiado en relación al objeto de mi investigación, a través de su trayectoria artística.

En el arte y en la comunicación visual aplicada en general, se encuentran ejemplos muy complejos; pero el fundamento de todos ellos es siempre el mismo: “la imagen posee una capacidad estructural de representación y ofrece, asimismo, opciones muy diversas para restablecer o no el orden visual de la realidad; la elección *sólo* depende del creador de la imagen” (Villafañe: 168).

6.2.4. La síntesis icónica: La estructura general de la imagen

6.2.4.1. La estructura icónica. La composición de la imagen: el concepto de significación plástica

La tercera división, de Panofsky, nos lleva a la interpretación de la significación intrínseca o contenido (“métodos compositivos” y por la “significación iconográfica”, procedimientos técnicos) que trata de los *valores “simbólicos”*, según la interpretación

que hace del *símbolo* Ernst Cassirer, en su *Filosofía de las formas simbólicas*, en vez de con *imágenes, historias y alegorías*, requiere algo más que el conocimiento de *temas o conceptos* específicos, tal como lo transmiten las fuentes literarias. El principio esencial, es, pues, que la semejanza de un motivo o atributo no comporta siempre la misma significación porque su sentido semántico ha variado merced a cambios sociales, culturales, históricos, en una palabra, de los que hay que dar razón, apoyándose en la documentación visual y textual, etc., que puede ayudarnos, (es el terreno de la iconología, situada en un plano más profundo que la iconografía misma), (...) y “que dan significado incluso a las disposiciones formales y a los procedimientos técnicos empleados”. Desde esta perspectiva, “La estructura icónica” enuncia Villafañe el concepto de significación plástica: dos niveles de significación: en dos sintaxis: busca la estructura general de la imagen: una espacial, temporal y la de relación, a la que va asociada la significación plástica: la respuesta perceptual organizada. Así, un hecho que, sin duda, es el que mejor explica el concepto de significación plástica, son los repertorios iconográficos (Panofsky) variaciones plásticas distintas variaciones iconográficas pese a que el componente semántico sea el mismo; el segundo nivel, depende de la estructura de representación que se elija, en relación con Villafañe, la posibilidad de representar la realidad a través de: una sola imagen aislada o de hacerlo mediante varias imágenes secuencializadas. Vemos cómo para hacer la valoración de este componente formal de significación plástica de una imagen, el análisis específico que tenga en cuenta las variables formales, aquellas de las que depende este tipo de significación específica y desconectada de otros componentes de la imagen. Si retomamos la definición de representación para la cual Villafañe parte de Arnheim: “La suma de dos esquemas uno perceptual otro icónico. Éste se identifica con la estructura de la imagen constituida naturalmente por las tres estructuras icónicas: espacio, temporalidad y relación”. La articulación sintáctica de los elementos plásticos formando estructuras, termina con la estructura de relación, los elementos escalares (constituye el tercer hecho específico de la imagen, una sintaxis) cada uno de estos elementos cumplen una funciones plásticas determinadas, pero el valor de significación sólo lo obtienen cuando se inscriben en el contexto plástico de la composición. Es a partir de su ordenación sintáctica, formando estructuras que a su vez también se articulan entre ellas, cuando se produce la significación plástica cuyo aislamiento y análisis es el objetivo último de la teoría (“La síntesis icónica”, cap. 8). Villafañe (1972) lo expresa con claridad: “No se trata de reducir la imagen a sentido como pretende, por ejemplo, la

semiótica, ni de explicitar las claves estéticas, las variables de estilo o el lugar y la época en los que se ha producido la imagen, como harían la Teoría y la Historia del Arte; no se puede valorar tampoco, la imagen como un producto genérico de la comunicación humana. Si el objetivo es analizar la significación plástica, sólo un método basado en aquellas variables de las que ésta depende será útil para ello”. El formato, posee una marcada naturaleza cuantitativa, lo que no menoscaba, en absoluto, su influencia en el resultado de la imagen ni la posibilidad de ser analizado, asimismo, desde un punto de vista formal: un agente plástico de naturaleza estrictamente cuantitativa como el tamaño (otro de los elementos escalares de la imagen) puede arruinar el resultado de una imagen si no es convenientemente utilizado. Como dice en este texto el historiador Panofsky:

De la misma forma que fue imposible para la Edad Media elaborar el moderno sistema de perspectiva, que está basado en la comprobación de una determinada distancia entre el ojo y el objeto capacitando al artista para evocar imágenes comprensibles y coherentes de las cosas visibles, igualmente era imposible para ellos alcanzar la idea moderna de la historia, que se basa en la comprensión de una distancia intelectual entre el presente y el pasado, y con ella se permite al investigador construir conceptos comprensivos y coherentes de periodos ya pasados.⁶²

Métodos: Interpretaciones de los objetivos de esta teoría frente a los criterios analíticos de las que define Villafañe como metodologías no específicas, atiende primariamente respecto a la Teoría de la Imagen la consideración de aquellas variables que desde una perspectiva como la de la Teoría de la Imagen deberían ser más pertinentes. No se trata de sustituir la Historia del Arte por una Teoría de la Imagen y, mucho menos, de intentar perfeccionar aquélla: “Las dos disciplinas poseen ámbitos de trabajo específicos, los cuales, además, coinciden en muchas ocasiones”. Como hemos comprobado en la interrelación intelectual que he establecido entre *Iconología* de Panofsky y la *Teoría de la Imagen* de Villafañe, hay concomitancias de investigación en ambos estudios. Lo que sí afirma Villafañe, y aquí plantea otro de los problemas en el análisis icónico, al hacer mención a la Historia del Arte, se refiere el estudio diacrónico de los sistemas de representación visual, Villafañe, lo explica con claridad: “La Historia del Arte no hace hincapié en la diacronía representativa, más pendiente de la evolución social que de la propia diacronía representativa”. Atendiendo a los sistemas de representación (Renacimiento y Barroco), las claves de la evolución representativa, que

⁶² Edwin Panofsky, Estudios sobre iconología, (prólogo de Enrique Lafuente Ferrari), Madrid, Alianza Universidad, 1992, p. 35, : il. bl. y n.

son fundamentalmente plásticas, en relación a metodologías no específicas de los teóricos del arte, los cuales no justifican por qué la estructura plástica y visual del barroco es más dinámica que la renacentista cuando al analizar los elementos icónicos básicos de ambos sistemas de representación, el barroco supone la opción por formas tensas (la tensión es uno de los elementos dinámicos de la imagen), en contraposición con las formas atensas del renacimiento). Y esto lo saben muy bien los historietistas: que una manera de producir tensión es alterar las proporciones (la proporción es uno de los cuatro elementos escalares de la imagen), y en este sentido, las formas circulares y cuadradas del renacimiento son sustituidas en el barroco por otras ovaladas y rectangulares, sin duda más dinámicas. Necesario es referirse, según vemos, que en función de las características dinámicas formales de la imagen, éstas pueden dividirse en estáticas (son atensas, en las que no se producen tensiones en su seno); o dinámicas (al contrario de las anteriores, en las que existe tensión). Y esto es interesante para la puesta en página y el diseño de las viñetas de los autores de cómic, en Laura es muy importante, así como para el estudio de la evolución de una obra, de estilo, de análisis iconográfico de un autor.

Un ejemplo que ilustrara de lo que venimos hablando, la historieta *Al centre del laberint* (1987) de Laura y guión adaptado de la escritora Mercedes Abad, la primera puesta en página presenta un encuadre de un plano general frontal, se plantea una innovación: su propuesta es jugar con el formato de la viñeta: la puesta en página viene introducida por una primera viñeta que constituye un cartucho rectangular introductorio del título de la historieta adornado con un dibujo característico de la estética de las revistas de los años veinte, presentando a continuación un encuadre en un plano general frontal del edificio englobado en un formato circular, del Parque del Laberinto de Barcelona (estudio de la arquitectura de principios de siglo). es una propuesta en la que le interesa inventar nuevos formatos estableciendo un juego de formas de las viñetas para romper rigideces: formato de las viñetas rectangulares, redondas, ovaladas, también punteado ovalado, romboidal, sin duda más dinámicas para el proyecto de la historieta (álbum colectivo) en la que tenía que presentar una zona de la ciudad de Barcelona en una época determinada, eligiendo los años 20, se basa en el estudio de la arquitectura de la época.



Al centre del Laberint. Laura y guión adaptado de la escritora Mercedes Abad.

Observamos, en esta aproximación, en mi interés de estudio, semejanzas de investigación, como es el caso entre *Estudios de Iconología* de Panofsky e *Introducción a una Teoría de la Imagen* de Villafañe, en la que he deducido que se ha basado también para la configuración de su teoría, hay formas de investigar coincidentes entre ellos, según he dejado demostrado. Dado el enorme campo abierto que significa el universo de la imagen me he basado en el desarrollo del libro reflexionando sucintamente sus principales coordenadas, siguiendo una línea en determinados aspectos de los proceos de la Comunicación Visual, hay concomitancias entre ambas “dan lugar a unas posibilidades expresivas de cada uno de los medios que las producen” (Villafañe), que ha fundamentado mi estudio sobre una de esas dimensiones icónicas: el cómic “uno de los medios de expresión más característicos de la cultura contemporánea” (Gubern, 1972).

La Teoría de la Imagen parte de una definición precisa de su objeto científico, lo cual posibilita y requiere un estudio sectorial: la naturaleza icónica, ofreciendo una serie de conceptos básicos sobre determinados aspectos de la imagen, necesario para un mejor entendimiento de lo que significa la Teoría de la Imagen como disciplina específica en el estudio y análisis icónico. Conjunto de criterios que permiten reducir esta inmensa

variedad (como él mismo aclara) que significa el universo de la imagen, a un conjunto de categorías, siguiendo el pensamiento de Arnheim, el cual, con sus estudios específicos llenó ese hueco de vacío –en las áreas del espacio, la expresión y el movimiento procediendo constantemente de los esquemas percibidos al significado que transmiten. Aplicando a las artes visuales un conjunto de principios científicos que en lo esencial se dedujeron de experimentos configurados por la percepción sensorial, a través de la teoría y la práctica de la *Gestalt* (en alemán “forma”). Desde los Medios Visuales (pintura, escultura, dibujo) desde sus inicios la psicología de la *Gestalt* tuvo un parentesco con el arte. Los escritos de: Max Wertheim, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, en los que se basa también Villafañe para la configuración de la Teoría de la Imagen. Mucha de la experimentación posterior de los teóricos de la *Gestalt* se orientó a demostrar que el aspecto de cualquier elemento depende de su lugar y función dentro de un esquema global. Arnheim, en sus estudios, se propone dar una visión plenamente satisfactoria de las relaciones existentes entre la teoría de las artes visuales y los trabajos de psicología pertinentes. Ambos, pretenden examinar los problemas en la teoría y la práctica de las artes admitido en el tipo de debate profesional que las artes visuales necesitan, una prueba de estos avances, es la *Teoría de la Imagen* de Justo Villafañe, partiendo del pensamiento de Rudolf Arnheim.

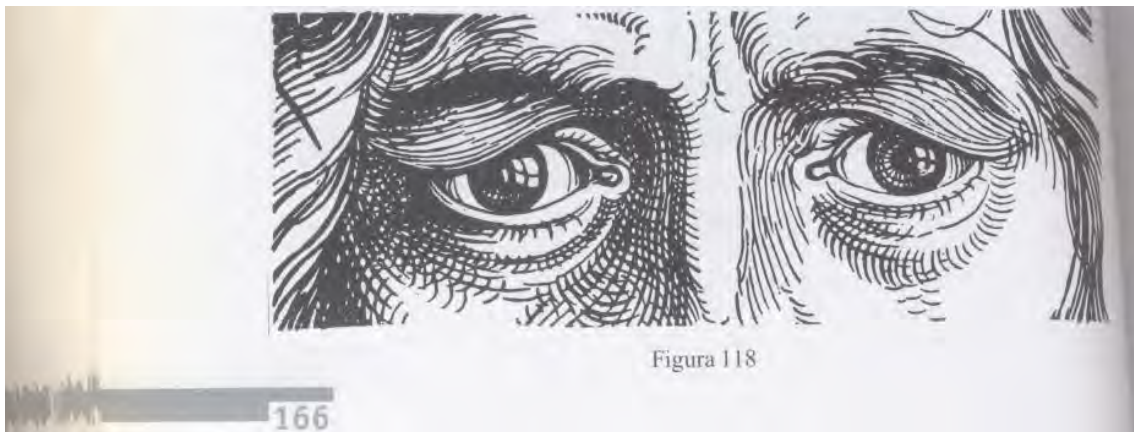
Observamos, pues, las diferencias respecto a las otras metodologías no específicas para el análisis de todo espécimen icónico, en este sentido la significación plástica, que es el resultado de la composición no se basa en factores semánticos, los cuales serían los más afectados por una merma de la iconicidad, sino en el denominado análisis “sin sentido”, en otros factores exclusivamente plásticos (proporciones, colores, formas, etcétera), entre estos pueden establecerse relaciones de todo tipo (contrastes, simetrías, direcciones, equilibrios, etcétera). Tales relaciones surgen de las propias características sensibles de los elementos y éstos nunca se ven alterados por el grado de iconicidad. El rojo sigue siendo rojo en un cuadro de Mondrian lo mismo que en uno de Velásquez. Se trata de equilibrio compositivo.

De lo que se deduce que el análisis de este tipo de significación asociada primeramente a los elementos formales de la composición es imprescindible para entender la naturaleza irrepitible de cualquier imagen, así como para efectuar, posteriormente cualquier tipo de análisis de “contenido, de estilo, iconográfico, etcétera”. Frente al reduccionismo conceptual de metodologías no específicas, ofrece fundamentos básicos de lo que puede ser una metodología en el análisis de la imagen utilizando categorías

específicamente icónicas y atendiendo fundamentalmente a los dos procesos generales inherentes a la naturaleza de la imagen: la percepción (por ser el responsable de todas las operaciones de selección de la realidad que implica la imagen); la representación (como manifestación icónica de dicha selección) que nos pone en relación con Panofsky.

Ya Arnheim abrió el camino de análisis de la representación visual, al explicitar categorías visuales y mostrar la operación de relaciones estructurales. En este sentido transcribo, del libro *El pensamiento visual* una cita de (Arnheim, 1976a: 135): “La representación ofrece una equivalencia estructural de la experiencia que le dio origen, pero la forma particular concreta en que dicha equivalencia se muestra no puede inferirse sólo del objeto. Está también determinada por el medio”. Ver el objeto significa distinguir sus propias propiedades de los que le impone el medio y el observador.

Si representar un objeto significa mostrar algunas de sus propiedades particulares, partiendo de la enunciación de Arnheim de su libro *Arte y percepción visual* (2001: 166-167) “La forma*”: Arnheim tomando ejemplos del arte, en esta caso una xilografía de Durero (Figura 118), expresa: La expresión que transmite una forma* visual cualquiera no puede ser más definida que los rasgos perceptuales que la portan.



xilografía de Durero



viñeta de Laura. Álbum *Macandé*

Una línea claramente curva expresa una ondulación o suavidad con claridad correspondiente, pero aquella cuya estructura global resulte confusa no puede ser portadora de significado alguno. Explica Arnheim: La Figura 118 está tomada de una xilografía de Durero que muestra la cabeza de Cristo coronada de espinas. La dirección, la curvatura, la luminosidad y la posición espacial están definidas de tal modo que cada uno de los elementos perceptuales coadyuva a transmitir a los ojos una expresión precisa de angustia, que se apoya en elementos tales como el párpado pesadamente caído sobre la pupila fija.

Teniendo presente el final de la cita de Arnheim: "...no puede inferirse sólo del objeto, está también determinada por el medio", lo voy a aplicar a una viñeta de Laura, la viñeta 5 (p. 22) del álbum *Macandé* (2000), Laura y guión de Felipe Hernández Cava, "manipulada" (recortada por mí) en grafismo de lápiz muy grueso y goma de borrar (grafismo de nebulosa) muestra la cabeza de Macandé, la expresión del dolor y la angustia del personaje, (hace un estudio pormenorizado del dolor psíquico y físico del personaje que se mantiene en todo el álbum): la dirección, la curvatura, al igual que en el ejemplo anterior, cada uno de los elementos perceptuales, que se apoya igualmente, en elementos tales como la dirección, la curvatura, el párpado pesadamente caído sobre la pupila fija, que transmite a los ojos una expresión precisa de angustia. Y continúa Arnheim: "No es frecuente que la forma* visual ofrezca un entramado tan simple de elementos simples, pero, por complejo que sea el esquema de color, masa o contorno, sólo podrá comunicar su mensaje si, a su manera, tiene la precisión de las líneas de Durero". Es decir, a través de una unificación de medios representaba la sombra y el volumen, elementos plásticos, líneas cortas y curvas, trazos curvilíneos, ganando en simplicidad formal (Arnheim, 2001: 71). Esta tendencia a la simplicidad, encuentra su explicación en lo que los psicólogos de la gestalt califican de ley básica de la percepción visual, todo esquema estimulador tiende a ser visto de forma tal que la estructura resultante sea la más simple que permitan las condiciones dadas (Arnheim, 2001: 74).

Podíamos concluir, que el análisis de cualquier elemento de una obra de arte, es una organización sumamente compleja y exige la aprehensión de sus múltiples sentidos y relaciones, según he ido demostrando. Arnheim hace una puntualización muy acertada: "Antes de que identifiquemos elemento aislado, la composición total hace una declaración que no debemos perder".

Podemos hacer una síntesis de los objetivos de estos estudios y que constituyen los principales trabajos que han delimitado el campo en el que se ha movido mi indagación en este apartado en relación con las artes narrativas, el cómic, el cine, ambos medios son propicios para la narración; comparten una cualidad esencial, que es su propia naturaleza narrativa, un carácter dinámico y sucesivo junto con la novela y también el teatro: en una obra de teatro, la secuencia es esencial (o en una composición musical). Alterar el orden de los sucesos significa alterar, y probablemente destruir la obra. Ese orden se impone al espectador y al oyente y ha de ser obedecido; en la simultaneidad, el orden de un cuadro, el de la imagen fija (pintura) existe solamente en el espacio, en la simultaneidad, es un espacio jerarquizado; y en relación con los objetivos de mi investigación, que es lo que me interesa: el análisis relato-icónico-, lenguaje narrado e ilustrado con dibujos en Laura. Esta formulación de su Teoría de la Imagen, es de interés para llevar a cabo una práctica de análisis icónico basado exclusivamente en aquellos hechos que la diferencian de otras formas de comunicación (literatura, música, etcétera). La diferencia entre estas tres manifestaciones radica en la naturaleza de los procesos modelizados. Su método de análisis sólo utiliza aquellas variables que previamente han sido definidas por el corpus de su teoría. Así pues, infiere Villafañe, es una aportación a una Teoría General de la Imagen que defina los fundamentos y principios que rigen la Comunicación Visual. Destaca otra característica a tener en cuenta, en mi interés, es la inesistencia de un modelo único de análisis icónico. La razón, es la diversidad de las imágenes, pero incluso dentro de un mismo medio de representación un modelo analítico puede servir para una imagen y para ninguna otra (Villafañe), un buen ejemplo de ello es Laura, como ha declarado, el compromiso de su dibujo de la imagen que trata con respecto a cada texto “era una experiencia única e irrepetible que acaba en el momento mismo de finalizar el dibujo de la historieta”. Este compromiso de Laura con su dibujo de la imagen que trata respecto a cada texto se refiere básicamente a tres puntos: la idea general del estilo gráfico y narrativo que le preocupa en ese momento. La personalidad literaria del guionista o escritor. El carácter que imprime de por sí la técnica utilizada. Un ejemplo, analizado en el (Capítulo 2) la historieta *La intrusa* adaptación de Laura del cuento de Borges, respecto a los estilos que suele tratar, le interesaba reflejar en esta historieta, su mundo sórdido, dramático, pesimista, optando por una pincelada expresionista, pincelada que representa muy bien la literatura de Borges. La metodología que expone recoge los principios generales que

sí son aplicables a cualquier imagen, ofrece las pautas para un análisis particular y pormenorizado.

6.3. RELATO-ICÓNICO (TEXTO-IMAGEN)

El cómic coincide con la novela como relato y comparte la lengua natural, no obstante, se acerca al cine y éste al teatro (también basado en la secuencia)

Podría extraer, ya aquí unas conclusiones en esta dirección de investigación, de la que he ido brindando desde el principio una serie de conceptos representacionales sobre determinados aspectos formales de la imagen, en relación con mis objetivos, los relatos singulares de Laura. “La representación del espacio y el tiempo en la imagen es de orden narrativo, pues lo que se trata de representar es un espacio y un tiempo diégeticos; y el proceso para su representación consiste en transformar esa diégesis, o ese fragmento de diégesis, en imagen, en un espacio restringido, condensado en un instante de la trama, en el caso del cómic, en la viñeta” (Capítulo 1, inicio). Este recorrido visual y mental a la vez que es la imagen del cómic, permite una lectura más rica, permite al lector detenerse en la lectura, además de la posibilidad de volver atrás, frente a la lectura longitudinal del cine que impone al espectador su ritmo, su cadencia. En este último sentido el cómic estaría más cerca de la novela, volver atrás, una duración, recrearse en la lectura...

Pero desde que se quiso contar una historia, es decir, desde que hubo que hacer intervenir los cambios de tiempo y lugar, trayendo a colación (Mitry, 1978: 178): “La continuidad lógica dramática depende del guión, pero existe una continuidad dinámica que puede ser enfocada aquí. Esta continuidad fue uno de los elementos más difíciles de obtener”. (Necesitamos de la estética). Podemos deducir de ello, al menos por el momento, que la construcción fílmica supone e implica necesariamente dos planos de composición: la composición dramática (o de lo “real” presentado) que se organiza en el espacio (y también, por supuesto en la duración); la composición estética o plástica, que organiza este espacio en los límites del cuadro, cualquiera que sea el campo considerado (195-196). (La organización del tiempo, que supone el ritmo, se refiere a otro plano de composición). Se sobreentiende que la organización del espacio, o de las estructuras plásticas, no puede sino estar sometida a las necesidades de la expresión (volveremos

más adelante al hablar sobre el ritmo). Asimismo, en el cómic, una autora como Laura en la relación guionista-dibujante no se limita a la descripción fiel de un guión (a la hora de dibujar el texto del guionista): por un lado, en cuanto a la relación texto-imagen, a ciertos momentos y detalles en la narración pueden ser muy creativos (el *raccord* es algo que transgrede constantemente, o las digresiones en la imagen y en el texto), “y el ideal *naif* de una adaptación clásica, -dice Laura- casi nunca es interesante, y a la vez, profundas y transformadoras compenetraciones entre texto-imagen y entre guionista y dibujante”. Distinguimos, pues, una cualificación del orden visual según sea natural (la organización perceptual normativa) o transgresora, el resultado depende de la elección del artista. Así pues, el carácter normativo o transgresor de una composición depende de las estructuras de representación de la imagen, “porque son éstas las que asumen o rechazan el orden de la realidad” (Villafañe, “Concepto de orden icónico”, cap. 8).

La Teoría de la Imagen debe fundamentar al resto de las disciplinas que tienen como objeto el estudio de algunas de esas dimensiones icónicas para explicar, por ejemplo, en el medio que nos ocupa, como vehículo el cine o el cómic la secuencialidad, es necesario explicar los fundamentos de esa secuencialidad en sí misma, troncal con las nuevas disciplinas *Teoría de la Realización Cinematográfica* o de las *Narraciones Gráficas*. Un boceto que representara, por ejemplo, en el cine, fue un complejo desarrollo mecánico: el principio del montaje (Griffith) obtuvo la realidad espacial: el campo podía abarcar un espacio más grande según las necesidades y la intensidad dramática de los acontecimientos, pero existe, lo dije antes, una continuidad dinámica. Esta continuidad fue lo más difícil de obtener. Griffith, no sólo se basó en los planos cinematográficos sucesivos, secuencias consecutivas sino que introdujo escenas paralelas, *flash-back*, experimentó en las técnicas narrativas de la literatura decimonónica.

Para ello se cuenta con unos hechos específicos que definen esta temporalidad en este tipo de imágenes (secuenciales y aisladas), a los que hicimos referencia, son válidos para los dos tipos de imágenes, cómo se producen: factores que intervienen, como el formato, es pues, el primer factor que condiciona las relaciones espaciales de los componentes de una imagen, principalmente los de forma, tamaño y ubicación (referencia a Arnheim), ofrecer extensión en el espacio que conlleva diversidad de tamaño y forma: cosas pequeñas y grandes, redondas, angulares y muy irregulares; añade a la sola distancia las diferencias de dirección y orientación, en este sentido, el nacimiento del cine como medio de expresión (y no de reproducción): nacimiento del

cine en tanto que arte: data de la destrucción de ese espacio circunscrito, (“cuadros sucesivos en el espacio”), de la época en que el guionista imaginó la división de su relato en planos, registrar una sucesión de instantes (“acercar su aparato, agrandar los personajes, “retroceder”, Mitry), hablamos de la modificación estética del cine, sólo significa al entablar relación entre sí, y no solo en el montaje que consiste en mantener la continuidad del movimiento al pasar de uno a otro plano, puestas unas tras otras – empalmar las imágenes- ahora bien, desde el punto de vista estético, en este sentido expresa (Mitry: 184): “Es necesario decir que con excepción de las búsquedas formales, que sus autores nunca consideraron sino como intentos experimentales, ningún teórico serio basó jamás la expresión fílmica sólo en el montaje” (184), como señala André Malraux, (citado por Mitry: 181-182) : “Mientras el cine no fue sino el medio de reproducción de personajes en movimiento, no era más arte que la fonografía o la fotografía de reproducción -sobre todo sustituir al escenario de un teatro verdadero o imaginario. “El nacimiento del cine en tanto que medio de expresión (y no de reproducción) data de la destrucción de ese espacio circunscrito”, (incursión personal: podemos hacer referencia a Jons Méliès, de la pantomima teatral experimentó con un utillaje de efectos especiales en su paso al cine; es de interés, la película *Hugo*), de la época en que el guionista imaginó la división en planos, registrar una sucesión de instantes, acercar su aparato, retrocer, enfocando el “campo”, el espacio limitado por la pantalla, personajes que salen, que entran, y que el director elige en vez de ser su prisionero. El medio de reproducción del cine era la foto que se movía, pero su medio de expresión es la suceción de planos. (...) Así pues, de la división en planos, es decir de la independencia del fotógrafo y del director respecto de la propia escena, nació la posibilidad de expresión del cine, nació el cine en tanto que arte. Griffith encauzó los principios del montaje, la cámara muy manejable, permitía acercarse a los personajes, alejarse de ellos deliberadamente y moverse libremente a su alrededor, los hizo actuar en un espacio que no estaba ya limitado por el estrecho marco de la escena.

La naturaleza del signo teatral, como la del cine, es sumamente compleja: los signos que se unen a la representación son de muy diferente índole: palabras, decorado, luces dirigidas, mímica, gesto, vestuario, la música, etcétera (referencia a Díez Borque y García Lorenzo, 1975: 185), “El signo en el teatro”, en *Semiología del teatro*, el desarrollo de una nueva semiología del teatro, señala, la pluralidad de vías de representación que convergen en la representación teatral: “es posible la simultaneidad de significantes en un mismo momento, mientras que en la lengua no”; podemos hacer

referencia también a Roland Barthes, *Sistema de la moda*. Esto es válido también para el cómic. Mucho tienen que ver las direcciones de una imagen, como otro factor que produce temporalidad en este tipo de imágenes, con aspectos tan importantes como el equilibrio, la continuidad en las imágenes secuenciales, la prolongación del espacio fuera de los límites del cuadro, la estructura interna de la composición y, por supuesto, como ya he dicho, con la temporalidad (Villafañe: 145).

Para dar fin a este breve muestrario de planteamientos sobre otra de esas dimensiones icónicas el cine dentro de las artes narrativas puestas en conexión con el cómic. Un primer plano es la máxima agudeza visual, imperativo presente, lo define Mitry de esta manera: “el plano es una determinación fija espacial” equivaldría a un primer plano del cómic, cada viñeta delimita una porción de espacio, y al igual que en el cine, los encuadres de las viñetas se denominan planos. En el cómic, la viñeta constituye la unidad de montaje del cómic (la puesta en página, secuencia de viñetas, *raccords*, solapamientos). Gubern la define como la “representación pictográfica del mínimo espacio o/y tiempo significativo que constituye la unidad de montaje de un cómic” (Gubern, 1972: 115).

Otro factor que produce temporalidad en este tipo de imágenes, dentro de esos hechos específicos, es la consideración de “la puesta en escena” que tiene sobre el significado de la imagen, en el cómic, la puesta en página “la construcción de la página” en palabras de Barbieri “abordan argumentos fundamentales para el lenguaje de los cómics” (Barbieri, 1998: 151). Obedece a muchos factores e intenciones compositivas del artista, como ha quedado estudiado en la trayectoria artística de Laura, es una opción plástica, he de añadir, que la disposición de las viñetas de la puesta en página, obedece a la visualidad más íntima de la intención del artista en relación a las necesidades expresivas y al relato. “Más que la elección gráfica que realiza el dibujante *procede* la elección de dibujo y de encuadre: el efecto de conjunto de la página y de la historieta es lo que cuenta en el cómic (...). La planificación gráfica de la página, es desde el punto de vista visual, el momento más importante en la realización de un cómic” (Barbieri: 152-153).

No hay una norma fija obligatoria en la disposición de las viñetas, aspecto sobre el cual el artista tiene en cuenta muchos factores, no obstante, hay una disposición canónica que articula con tendencia a la regularidad, varias viñetas, etcétera, pero como dice Laura “ni le interesa ni le parece la más interesante”. Trabajar a partir del guión de un guionista, en la que la narración ya está diseñada y ceñida viñeta a viñeta a una

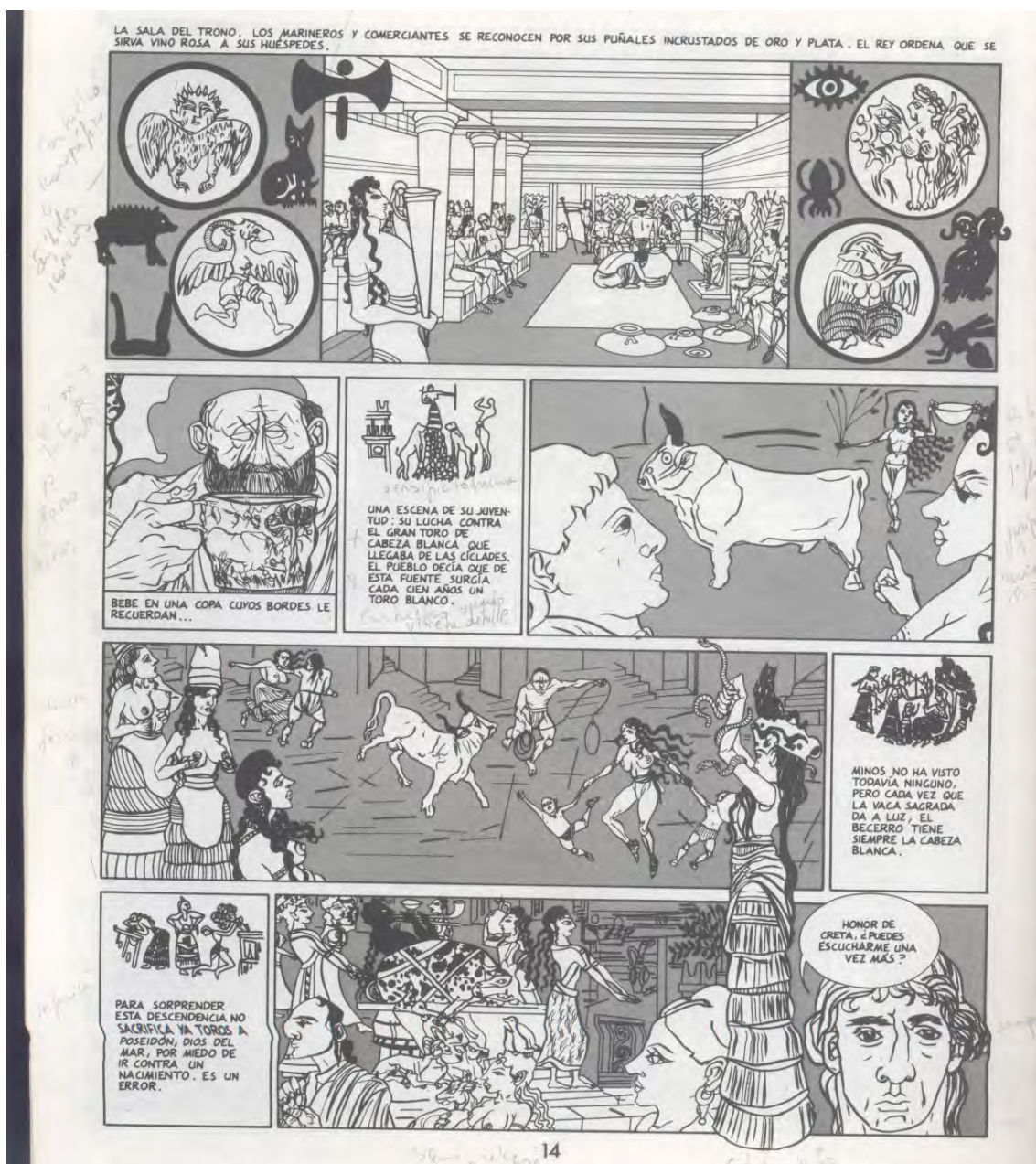
relación Texto-Imagen, con una estructura más sólida que cuando el dibujante adapta un texto literario a su dibujo, suele rechazar la descripción fiel de un guión, frente a esto, prefiere la estructura suelta y menos rígida de las adaptaciones literarias por parte del dibujante, eligiendo aquellas imágenes más interesantes que le sugiere cada vocablo, cada frase, en lugar de restringirse a una pauta de guión más controlada por el guionista, sino reinterpretarlas, discutir las, distorsionarlas e inventarlas.

Sobre el enfoque de la puesta en página, Laura ha innovado sobre este concepto: viñetas rectangulares, panorámica, ovales, cuadradas, centrífuga, única viñeta que ocupa casi toda la página y crea continuidad mediante solapamientos. Un ejemplo, de puesta en página tomado del álbum *El toro blanco* (1989) Laura y novela-guión de Lo Duca, de la página catorce que ilustra bastante lo dicho. Representa, un tema escultórico (escultura arte cretense, es la Diosa Madre, deidad que representa una continuidad del matriarcado neolítico). La Diosa Madre, representada con traje de volantes, pecho fuera, cabello ondulante y serpientes enroscadas entre los brazos, tal como se la representaba en la cultura cretense. Esta puesta en página es muy conceptual y presenta multiplicidad de temas, unidos mediante el montaje de las viñetas por *raccords*, solapamientos (*raccord* entre dos viñetas consecutivas desbordando los límites de ambas (personaje u objeto), en donde la Diosa Madre parece presidir y unificar todas las escenas (destacando el sentido de matriarcado que le caracterizaba). La Diosa Madre desborda las fronteras de las viñetas uniendo la escena del tema de la caza del toro con la escena del sacrificio religioso (estudio de perfiles, en contraste con el estudio frontal, de Eurimaco, siguiendo la lectura del fresco cretense). Un encuadre de un primer plano de Eurimaco en una viñeta central constituyendo un sensograma, donde se hace patente la gran preocupación de Eurimaco, mediante la expresión de los ojos que refleja el tenso estado del personaje (esta expresión de su rostro le va a caracterizar durante todo el álbum).



Solapamiento (raccord entre cuatro viñetas consecutivas) *El toro blanco* (1989) de Laura.

Puesta en página muy creativa, conceptual y compleja, donde determinadas secuencias se condensan en una sola viñeta mediante la técnica del montaje y el juego mental, tan conceptual y simbólico característico de su estilo (de mi estudio, 1990: 37).



Raccord de espacio y acción en las dos viñetas de *El toro blanco* (1989) de Laura

Como cambio múltiple de lecturas dentro de una misma puesta en página es representativa esta página veintiocho del álbum. Investigación sobre el formato, retomando nuevamente el tema de la Diosa Madre; juega con la composición de viñetas, dando lugar al formato de media página mediante *raccords* y solapamientos que dan continuidad a las escenas de Pasifae y Dédalo en las dos viñetas superiores, e intercalando en las viñetas inferiores juegos conceptuales y símbolos icónicos para escenificar un sueño (el de Pasifae); transformando el locugrama original (globo) en un pensipictograma (viñeta izquierda). Presentando a continuación un estudio plástico de

los toros y vacas, en un primer plano del toro y a Pasifae en un segundo plano de perfil (en postura que recuerda a las figuras de Toulouse-Lautrec). En esta escena, se muestra un interés en enfatizar la relación de “complicidad” de Pasifae, que aparece integrada en la escena de los toros.

Los criterios estéticos y narrativos para articular las secuencias de viñetas, puede llegar a ser, variadísimas, ya he dicho, que en la forma de trabajar en historieta en Laura, es muy importante lo que se dice, la cuestión literaria y su estrecha relación con la imagen seriada. En el ámbito de las técnicas narrativas, el montaje de las viñetas (la puesta en página, la secuencia de viñetas, viñetas-detalle, *raccords*, solapamientos, *split Panel*), al paso del tiempo, acciones paralelas, *flash-back*, *zoom*, visión a los puntos de vista.

Un acercamiento al estudio de (Groensteen, 1999) en relación con lo anterior expuesto un párrafo más arriba, sobre el enfoque de la puesta en página, nos lleva a hacer una confrontación entre semióticos de la BD. Ya Peeters (1998: 41-64) trata de sistematizar esta diversidad, y sintetizando, la disposición de la página atiende al efecto visual o estético hacia como él denomina “retórica”, es decir, la relación que se establece entre la estética (diseño de página) y la expresión del relato. Groensteen (1999: 114) sintetizará los criterios de Peeters en las nociones como los de regularidad y discreción, y sus contrarios, y la combinación de los cuatro, que le sirven para su enfoque de la puesta en página. Frente a los estudios anteriores, Peeters, Fresnault-Deruelle, Masson, los cuales, cada uno con sus aportaciones, habían cristalizado y teorizado la dualidad constitutiva de la BD, en la relación imagen y texto haciendo de la dualidad y de la mezcolanza una característica definitiva del media. De hecho, la tipología de Peeters, que prevee una oposición entre las nociones de “tableau” y de “récit”, se encuentra modificado, pero no radicalmente diferente, en las nociones de “multicadre” y de “d’arthrologie” avanzado por Groensteen. Groensteen se demarca subordinando lo textual, a una materia primera, esencial, que será de orden estrictamente visual. La puesta metodológica es la ocupación del espacio por el relato tebeístico, la imagen fija organizada en secuencias, constituye la piedra angular de esta semiótica: así, mientras que cada viñeta, para su puesta en página, “se vea ocupando un sitio”, el trenzado (se apoya sobre una concepción totalizante del relato de la *bande dessinée*) entre dos o varias de las viñetas, le permite investir plenamente este sitio que deviene un lugar, -expresa-: “*un lieu est donc un site activé, sur déterminé, un site où une série croise (ou se superpose à) une séquence* (p. 175). Nos propone una semiótica sin signo, los estudios bedéísticos precedentes serán

revisados y criticados, relegados al olvido. Pierre Masson (1985), procede, en dos partes, primeramente su metodología se decanta por un estudio morfológico de los materiales de la imagen, después por un estudio sintáctico, integrativo. Groensteen, por el contrario, afirma que el principio del estudio ha de ser : “*en premier lieu le niveau spatial (soit une étude des formes, une morphologie et ensuite le niveau syntagmatique du discours ou du récit (soit une étude des relations, une syntaxe)*” (p. 35). Así, las conclusiones unánimes, al respecto: cada vez que Groensteen pretende revolucionar la semiótica de la BD, la búsqueda no hace más que adaptar lo adquirido –y frecuentemente mejorado-. Mientras que la linealidad y la tabulación constituyen unos modos de lectura conocidos de los semióticos de la BD, las mallas ya fueron exploradas, (Baetens et Lefèvre, 1993), -es lo que se aprecia en lo investigado- a sus propósitos teóricos. En esta misma línea, desde una perspectiva semiótica, un estudio más reciente (Muro, 2004: 20), viene a decir: “Menos afortunada es la actitud de convocar opiniones adversas de forma forzada para rebatirlas, y el excesivo esfuerzo en teorizar, con gruesos subrayados, sobre obviedades ya asimiladas por la investigación; en otro orden de cosas, el esfuerzo hecho en poner de manifiesto la importancia de las relaciones no sintagmáticas para el cómic, como si fuera una gran novedad, se hubiera podido evitar, con una reflexión previa sobre las condiciones generales del texto artístico y, en particular, del lírico”.

Sobre estas consideraciones, si traemos a colación la Teoría de la Imagen, al explicar Villafañe, en su intento de justificar que la estructura temporal depende del espacio en la imagen fija-aislada, expongo este punto referido al formato diciendo que aunque éste sea un elemento no espacial, sino escalar (el formato de la imagen es un factor que afecta a la temporalidad de ésta): “El formato marca los límites del espacio físico donde debe construirse ese otro espacio imaginario en cuyo seno se manifiestan las relaciones plásticas originadas por los elementos icónicos que en él se albergan y que definen, y dan especificidad al tipo de imagen que ellas crean. El formato es, pues, el primer factor que condiciona las relaciones espaciales de los componentes de una imagen, principalmente los de forma, tamaño y ubicación” (p. 144). Si nos remitimos, en este contexto, al ámbito de las técnicas narrativas del cómic, como el montaje de las viñetas: la puesta en página, analizado por Luis Gasca y Román Gubern, refieren, en primer lugar, la puesta en página, partiendo de que la viñeta constituye la unidad de montaje del cómic, “su célula narrativa básica”. Y dicen a continuación: “Pero las viñetas se

organizan, desde el punto de vista editorial, en unas unidades de publicación, tales como la página de cómics, la media página, o la escueta tira diaria. Esta puesta en página supone una opción editorial decisiva, pues determina una estructura plástica y narrativa a la vez, que es diferente para la lámina, la media página o la tira, y permite crear distintos efectos globales, rítmicos y estéticos” (Gasca y Gubern, 1988: 588).

El ritmo, es otro factor de los que se desprende la temporalidad de una imagen, la posibilidad de crear estructuras rítmicas de carácter espacial mediante el contraste, la jerarquización, los gradientes de masas. Vamos a hacer referencia, a los problemas que plantea el ritmo, como es su definición, a este respecto, expresa Mitry: “La organización del tiempo, que supone el ritmo se refiere a otro plano de composición. Se sobreentiende que la organización del espacio, o de las estructuras plásticas no puede sino estar sometida a las necesidades de la expresión (Mitry: 195-196). Más adelante, en su ensayo titulado “Observaciones sobre el ritmo” expresa: ...“uno se pierde en explicaciones que sólo tienen en cuenta las normas particulares a través de las cuales se manifiesta (el ritmo)”. Concluye, después de citar una serie de definiciones acerca de la naturaleza de este elemento.

Villafañe añade, “esto es una puntualización acertada, ya que el ritmo, como elemento dinámico sólo se puede percibir intelectualmente; es lícito afirmar, por tanto, que se trata de una abstracción. Otra puntualización acertada, en este caso de Villafañe, es hacer referencia a Matila Ghyka, en su obra *Essai sur le rythme*, me pone en relación, con lo expresado, bastantes párrafos más arriba, cuando hago referencia al ritmo a la cadencia. Transcribo por Villafañe, este pasaje de su obra:

Estos transcurso puntuados ambos por un jalonamiento periódico, una continuidad discontinua, ilustran respectivamente las dos especies de ritmos posibles: el ritmo homogéneo, estático, completamente regular, cadencia propiamente dicha metro, y el ritmo dinámico, asimétrico, con olas de fondo inesperadas, reflejo del propio aliento de la vida, o ritmo propiamente dicho.

Ghyka habla de los ritmos diferentes, que se corresponden, en función de lo dicho anteriormente, al ritmo y a la cadencia. (Villafañe: 153) enuncia que sí es posible hablar de manifestaciones rítmicas espaciales, o lo que es lo mismo, de un tipo de ritmo propio de la imagen fija. Una característica que puntualiza Villafañe: en el estudio del ritmo hay que partir, como lo hace Ghyka, de la diferencia entre cadencia, que no es otra cosa que la repetición regular de un cierto elemento, y ritmo, que es un agente

plástico de la representación con valor estructural. (...) “La percepción del ritmo nace de la propia percepción de su estructura y de su repetición”.

Dos historietistas, Ware y Laura, entre los que he entablado relación, lo que comparten, una planificación minuciosa, cada página o encuadre tiene exactitud cara a la narración y placer para la contemplación, exige un dominio del lenguaje del cómic a través de una planificación minuciosa, “un sentido del ritmo como de música interior” (Laura) sus viñetas son iconos más aislados, más únicos, y por lo tanto, necesidad de detención en cada una de ellas según diferentes tiempos (algunas viñetas son más compleja y más “lentas” en la lectura que otras), que los distancia de la técnica narrativa tradicional de tantos cómics actuales. Ware, declara, que se sintió influenciado por *krazy Kat* de Herriman, en un sentido del ritmo que le causó el descubrimiento de *Krazy*: “un ritmo como de música silenciosa que resuena en la cabeza”.

Por último, hacer referencia también, dentro de esos hechos específicos, a otro factor, que producen temporalidad en la imagen, la fórmula de representación que se adopte.

Así pues, el carácter normativo o transgresor de una composición depende de las estructuras de representación de la imagen, porque son éstas las que asumen o rechazan el orden de la realidad. Y esto es muy significativo en la obra artística de Laura.

6.4. Imagen y palabra en el arte del siglo XX

6.4.1. Problemas significativos en la teoría, la historia y la crítica de las artes visuales en el arte del siglo XX

Las culturas primitivas creían en el poder de creación de las imágenes con fines mágicos, imágenes hechas para protegerles no para contemplarlas: “El hombre no ha ignorado el poder mágico de la comunicación icónica, dice Antonio Lara, pero sólo ahora es consciente de su inmenso poder, casi sin límites, para fijar los anhelos de la humanidad y exorcizar, ¿por qué no?, a nuestros fantasmas. Entretenimiento y evocación, o información y almacén de ideas y sugerencias, esas imágenes, hechas por y para los hombres, nos interpelan con su nueva realidad”. Pero si nos interesamos por la relación entre la imagen y la palabra, en esta investigación, como dice Gombrich: “Por grande que pueda parecer la distancia en un principio, podemos conformar un nexo y fundir imagen e idea en un todo indisoluble”. Será también Michel Butor que formule: “*L’énorme multiplication de la matière écrite, le fait que nous allons utiliser les*

journaux par exemple, non plus pour les lire mais comme emballages, va conduire à la traiter comme un matériau, et les textes qui la recouvrent non comme des figures mais comme des textures.

Déjà dans la peinture ancienne, lorsque pour des raisons d'échelle, de style ou de conception, on ne pouvait conserver aux textes leur lisibilité, il fallait bien rendre le fait qu'il s'agissait de textes, la « matière » du manuscrit ou de l'imprimé, comme on rendait le velours, la soie, la fourrure ou le métal. Mais, à partir du moment où le Cubisme introduit la technique du collage, rendue nécessaire par l'évolution des thèmes, nous verrons des peintres utiliser comme textures des textes qui conservent toute leur lisibilité (...). Dans le collage les mots ne sont plus quelque chose que l'on trace, mais que l'on trouve. La variété des textures d'écrits, à la fois antérieurement à leur lecture (textures optique indépendantes à la rigueur du fait que l'on sache ou non lire une langue –mais que de degrés entre ces deux termes !), et pendant ou après celle-ci (textures de sens, qui exigent évidemment une certaine connaissance de la langue) est utilisée par l'artiste comme un immense clavier de timbres ou de couleurs ».

Esta misma idea parte también de Gombrich, y lo subrayo por las implicaciones con el arte del cómic en general. Las relaciones entre imágenes y palabras, entre obras de arte y sus cabeceras o títulos, ha experimentado muchos cambios en la historia del arte, pero hasta el siglo XX no se convirtió en un problema, porque se relacionaba con una de las preocupaciones dominantes del período: el ideal de pureza y la constante búsqueda de una renovación de ese ideal por medio de la ruptura de anteriores tabúes –son palabras de Gombrich-⁶³ pero con el fin de llegar a esa pureza, el artista tiene que unirse al movimiento vagamente conocido como arte conceptual, que rompe el tabú de otro tipo de pureza: “la libertad de la imagen ante la intrusión o la contaminación de las palabras”.

Dentro de estos debates, que entran dentro de mi reflexión, me viene a bien, plantear ya aquí, el problema de la legitimación del noveno arte:

La legitimación del medio, según vimos, el medio no lo permitía, difícil, porque: primero, considerado infantil dentro de los *mass-media* como lo he explicado antes; segundo, el problema de la unión texto-imagen (problema cultural, tal como lo explica

⁶³ “Imagen y palabra en el arte del siglo XX”. Esta conferencia fue dictada en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York en octubre de 1980 como la primera de las conferencias anuales que pretenden examinar “problemas significativos en la teoría, la historia y la crítica de las artes visuales en el siglo XX”.

Gombrich). Buen período para la legitimación (a partir de los años 70 y 80 y más hoy) puesto que, noveno arte: -considerado como adulto, -acercamiento al mundo editorial del *libro*, -modo de expresión artístico, -el surgimiento de una nueva argumentación “cultural” –la unión texto-imagen menos “sospechosa”.

Y además -continúa Gombrich- “Ni necesito insistir en el hecho de que la derrota del espacio unificado en este siglo permitió la libre entrada de la palabra escrita, que participó de las ambigüedades espaciales tan importantes para el estilo cubista. (...) Pronto, las posibilidades artísticas de la rotulación como dispositivo que le impulsa a uno a fijarse en el plano más que en la profundidad simulada de la pintura, le condujeron al *collage*. Pero el fin principal del *collage* es, después de todo, que no nos fijemos en las palabras, sino en la forma. La dependencia del significado de las palabras y los textos denotaban la servidumbre hacia ulteriores fines comerciales o de entretenimiento que caracterizaban los mezclados medios de la publicidad o los cómics. El éxito de esos dispositivos los convirtió en sospechosos. La imagen necesitaba de la palabra y la palabra de la imagen, como si no pudieran funcionar cada una por su cuenta”.

La obra de arte concilia la unidad con toda clase de diferencia, toda índole de diversidad. Piénsese en el *collage*. La forma revela, azarosamente, más o menos palpablemente, una voluntad de conjunto.

Laura es buen ejemplo de esa evolución histórica del cómic. El interés de Laura por el cómic parte desde el principio de su amor al arte. Lo que quiere decir que para ella el cómic es arte lo que no es tan evidente aún hoy. Sus referencias son referencias al mundo del arte y de la literatura. Cómic: terreno para la experimentación, cómic es parte del arte, influencia del arte conceptual, importancia dada a las ideas y al lenguaje, a Laura le interesa estudiar las posibilidades del lenguaje de la historieta: investigar con el lenguaje del cómic presentando nuevas alternativas e innovaciones a nivel del lenguaje propiamente del cómic.

Estas formulaciones que acabamos de ver, son importantes para entender la obra de esta artista pluridisciplinar, que se forjó desde sus años de estudiante en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Sus historietas no pueden ser comprendidas si no son abordadas desde diferentes disciplinas artísticas, pues, si por algo destaca Laura como artista, es, por su innovación, y su personal y elegante expresión gráfica creando una obra de gran belleza plástica y calidad artística, que le vienen de ese bagaje cultural que domina la autora: “Pocas veces me baso en la naturaleza en mis trabajos, dice Laura. La

mayoría de las veces me baso en la “cultura” y en la Historia del Arte. En todo mi trabajo (en general), mis pensamientos y sentimientos son puramente literarios, artísticos. Quiero decir que no son copiados de la realidad (a la que accedo muy esporádicamente) sino inspirados por el arte”. El arte de Laura está basado en la investigación y en la experimentación con el lenguaje y con los estilos: Un interés por el lenguaje visual que impregna casi todas sus historietas y por la multiplicidad de diferentes lenguajes: cómic, fotografía (la fotografía la utiliza muchas veces en sus historietas como *collage*), cine, vídeo, pintura, grabado, que pueden coexistir en una misma historieta. Su trabajo es muy conceptual, y exige una mente cultivada y atenta. La influencia del arte conceptual en su obra se observa en la importancia dada a las “ideas” y al lenguaje (la narración escrita en el cómic), cada viñeta como una idea o concepto, “este método, -dice Laura- exige al lector una gran flexibilidad mental, una mente especulativa, una sensibilidad cultivada, una cultura visual”, es en esencia “un arte de diseños mentales”: “El arte conceptual –si tomamos la definición de Edward Lucie-Smith- es una forma de expresión que trata de abolir lo físico tan completamente como sea posible, y que intenta evitar el estímulo óptico a favor de los procesos intelectuales que el público es invitado a compartir con el artista, dada en el capítulo VI, de su libro *Movimientos artísticos desde 1945*. Pues la historieta para Laura es una manera de reflejar pensamientos e ideas. “Puesto que su material básico eran ideas -y también lenguaje-, dice Lucie-Smith, el arte conceptual experimentó un fuerte revival a fines de la década de 1980, (década en la que Laura inicia su obra) cuando la atención del mundo del arte de vanguardia se orientó hacia la obra basada en el tema y en el contenido”. En una entrevista para la revista *El Víbora* en 1986, Laura observa sobre la pintura y el cómic:

La pintura es más rápida, el formato es más grande, te deja mayor libertad de movimiento. El tamaño pequeño de la viñeta te empuja cantidad de veces. Pero encuentro muchas más posibilidades de investigación en el cómic, me encuentro con cosas nuevas en cada historieta. Además, la mezcla de texto y de imagen me interesa mucho más que una única imagen cerrada.

El objetivo de esta investigación ha sido situar la obra de Laura: situar la metodología de esta tesis. Situamos a Laura dentro de esta evolución del cómic, dentro de la evolución de las mentalidades acerca del cómic visto –ya no como subliteratura- sino como modo de expresión válido, como forma de arte, el noveno. Aunque todavía le falte legitimidad a la historieta.

Por eso las investigaciones pasaron de una perspectiva “semiológica” a una perspectiva estética. De la “semiología” a la integración en una historia de las artes. Cómic como arte.

Y dentro de esa tendencia Laura presenta una obra original para la investigación. Laura desde muy temprano había entendido que el cómic era una forma de arte y es por amor al arte que se dedicó al cómic. Su estatus de artista sigue una tendencia general pero con un espíritu conceptual, vanguardista o de experimentaciones que la colocan en un sitio particular dentro del paisaje actual. Por eso su obra es tan singular y digno de interés. Sus referencias son el arte en general y no la historia del cómic.

Gombrich en “Una historia sin fin”, “El triunfo de las vanguardias” expresa:

Siempre habrá artistas “hombres y mujeres favorecidos por el maravilloso don de equilibrar formas y colores hasta dar en lo justo, y, lo que es más raro aún, dotados de una integridad de carácter que nunca se satisface con soluciones a medias, sino que indica su predisposición a renunciar a todos los efectos fáciles, a todo éxito superficial a favor del esfuerzo y la agonía propia de la obra sincera. (608-609).

Esto es lo que ha conseguido Laura, esfuerzo riguroso y meditación en su quehacer historietístico, pero como dijimos, la obra de Laura no surge de la nada, el talento de artistas “hombres y mujeres “ que han llevado el cómic al terreno del arte.

En este estudio situó su obra en trayectorias de otras autoras, Núria Pompeia e Isa Feu, precursoras de un cómic de justa introducción a Laura. Y en trayectoria a las nuevas autoras de la historieta contemporánea.

7. Preámbulo.

7.1. Una mirada retrospectiva, décadas 30 y 60, 70 e inicios de los 80. Y en trayectoria a Laura, las nuevas autoras en la creación contemporánea.

Hasta ahora, he hecho una breve referencia a otras dos autoras de relieve, Núria Pompeia e Isa Feu, que por su importancia y por su enclave histórico e inscribirse en generaciones diferentes y pese a sus declaradas diferencias, e incluido también en este estudio: una, que considero de transición por pertenecer a la época en la que se está

produciendo el cambio histórico y político en España, utilizando el cómic como vehículo reivindicativo de los problemas que acuciaban a la mujer; e Isa Feu, de la generación de los ochenta, pionera de esta nueva generación de mujeres que se van a caracterizar por la renovación estética y narrativa del cómic. Ambas, abren el terreno para enclavar la obra artística de Laura Pérez Verneti-Blina en este trabajo.

Destacar que la etapa en que inician sus obras, la primera de ellas pertenece a la generación del sesenta y ocho, promulgaban un cómic femenino de un tono más adulto frente al de las generaciones anteriores. La pionera, fue Núria Pompeia, utilizando este lenguaje con una finalidad casi militante y de denuncia ante la problemática que acuciaba a la mujer en la transición española, una defensa de la lucha feminista iniciada en los años 70, publicando en revistas con un talante distinto como fueron las revistas de opinión *Triunfo*, *Por Favor*, alcanzando su punto álgido en 1975, en esta etapa hay que destacar la aparición de la revista *Vindicación feminista* (1976), realizada exclusivamente por mujeres recoge en sus páginas la etapa de la transición española desde el punto de vista del movimiento feminista, social y político, figurando como redactoras y colaboradoras de esta revista muchas de las mujeres que estaban promoviendo el feminismo en la época, entre ellas, Núria, aportando también su humor gráfico; marcaron las pautas nuevas y el punto clave en la evolución y cambio de rumbo de la historieta femenina española que rompe con la idea de dibujo *noño* asociado a dibujo femenino a la que se vieron abocadas las autoras predecesoras; y la segunda, Isa Feu, pionera junto a Laura, de la generación de los ochenta, una nueva generación de autoras que procedían en su mayoría de Bellas Artes, Laura, Ana Juan, Ana Miralles, Victoria Martos e Isa Feu y que abandonarían la pintura por el cómic revolucionando la narrativa del medio, decantándose por estéticas de ruptura y que supieron ver las posibilidades plásticas y narrativas que ofrecía el cómic. Una generación de autoras que promulgaban el cambio movidas por el ideal y la constante búsqueda de una renovación por medio de la ruptura de la historieta tradicional española, utilizando soportes alejados de los canales estrictamente comerciales, Ana Juan, Ana Miralles, publicarán en la revista *Madriz*, en la línea de un cómic más estilizado y experimental; otras, como Isa Feu, introdujo sus trabajos en la revista *El Víbora*, utilizando la línea clara de la escuela de Hergé, o Laura, que se dio a conocer en esta revista; revista que en sus comienzos albergará tanto los postulados del estilo marginal así como propuestas más estilizadas.

Ambas autoras, Núria Pompeia e Isa Feu, se merecen un estudio de mayor profundidad, pero dado la extensa obra de Laura y por ser de entre ellas, la única que se mantiene en activo en el mundo de la historieta (Núria lo abandonó e Isa Feu lo dejó para dedicarse a la pintura), ocupa el centro principal de mi tesis. Si bien, respecto a Núria Pompeia e Isa Feu, me limitaré sólo a esbozar la obra y sus rasgos más característicos, dejando el campo abierto para futuros estudios más completos sobre estas autoras, pioneras de diferentes generaciones de la historieta española.

Como puede deducirse de esta rápida presentación, la obra de Laura se prestaba a un estudio exhaustivo de su ya larga trayectoria artística.

7.1.1. Catálogo de la exposición “Papel de Mujeres”, (1988)

7.1.1.1. Evolución y concepción de la historieta española a través de diferentes décadas históricas de tres generaciones de dibujante españolas.

En diciembre de 1988, en la revista *Cómplice*, de la editorial Sarpe, Felipe Hernández Cava escribe un artículo “Renovadoras las chicas que hacen cómic”, en el número 66, partiendo de los antecedentes de la mujer como dibujante, expresa:

Tradicionalmente, la mujer no ha sido dibujante de cómics. Su acceso a esta práctica era accidental, en ocasiones a tenor de algún vínculo familiar. Es el caso de Piti Bartolozzi, hija del gran dibujante Salvador Bartolozzi, en los años 30; de Pili Blasco, hermana de una gran saga de dibujantes, en posguerra. Obedecía en parte, esa marginación al hecho de que la única escuela de aprendizaje eran los estudios formados por varios creadores masculinos, propicios a un ambiente de camaradería varonil en el que difícilmente se integraba una mujer. Al margen de esa dificultad, los editores tendían a practicar un dirigismo sexista y las mujeres dibujantes acababan por ser encasilladas en trabajos destinados a un público femenino (tebeos de hadas o de romance). Juanita Bañolas –que a veces firmaba Srta. Bañolas-, Rosa Galcerán o Carmen Barbará y María Pascual son algunas de las mejores firmas de esa etapa, origen de la asociación dibujo niño/dibujo femenino.

Un testimonio de Piti Bartolozzi, recogido en el Catálogo de *Papel de Mujeres*, 1988, expresa que se estaba produciendo un cierto cambio en la concepción de la historieta “femenina”, dice:

En esos años, la mujer comenzaba a *salir* de sus dibujos y pinturas, llamadas *femeninas*, y se lanzaba a toda clase de pintura y dibujo.

Fuimos unas pocas las *valientes* que dejamos esos géneros y nos igualamos a los hombres en los temas artísticos.

Han pasado muchos años: la mujer pinta y dibuja y triunfa en nuestros días.

Pero aquellas que en los años 30 comenzamos a romper barreras creo yo que fuimos bastante valientes, ¿o no?

Felipe Hernández, estudia a otra generación denominada “Generación del 68”, una generación marcada por la reivindicación, de mujeres “valientes” -como decía Piti Bartolozzi- o mujeres “guerreras”, “combativas” y “emprendedoras” que decía Lourdes Ortiz, con coraje para romper tabúes, como Núria Pompeia, pionera, y desde un puesto ajeno al medio propiamente dicho, Mariel, Montse Clavé y Marika, miembros del Colectivo de la Historieta, entre otras, somos las mujeres que cubrimos esta etapa. A través de diferentes trayectorias, a veces entrecruzadas, hemos llegado hasta aquí. Mantenemos nuestro sitio, los problemas también. El viaje ha sido interesante y ha servido para conocernos mejor y realizar una autocrítica”, expresa Mari Carmen Vila (Marika) en *Un grito*, “papel de los 70”, en el catálogo *Papel de Mujeres*. A este respecto dice Felipe Hernández Cava:

Pero los aires del 68 produjeron la paulatina aparición de una serie de pioneras de un cómic femenino más adulto y que se hicieron eco de la auténtica problemática de la mujer: Nuria Pompeia dio el primer paso, utilizando para ello soportes, como la revista de opinión *Triunfo*, destinados a un sector de lectores más exigentes.

Tras Nuria aparecieron: Marika (Mari Carmen Vila), Montse Clavé y Mariel Soria, que, al difundir algunos de sus trabajos a través de auténticos tebeos, fueron responsables de un notable avance. A las dibujantes de esta generación las unía la preocupación por la condición de la mujer y, si bien hoy desarrollan trabajos de corte más comercial, sus obras de los años setenta quedarán como indicativos de una sensibilidad nueva.

Un año más tarde, en marzo de 1989, se celebrará en Madrid una exposición de mujeres dibujantes, cuya muestra será un recorrido histórico por la historieta femenina en España, desde los años treinta hasta la actualidad. Es en la revista *El Europeo*, en el número 10, de marzo de 1989, donde nuevamente Felipe Hernández Cava escribe un artículo “El dibujo, en femenino plural” *Papel de mujeres*, sobre las mujeres dibujantes, presentando los antecedentes, como hemos visto unas líneas más arriba, y refiriéndose a *Una nueva generación*, dice:

La decadencia de estos tebeos, en parte suplantados por las fotonovelas, coincide con la explosión de los movimientos feministas, ya en la década de los setenta. Una nueva generación de mujeres, de la que Nuria Pompeia es la pionera, asume entonces la tarea de utilizar este lenguaje con una finalidad casi militante. Es el momento de autoras como Marika, Montse Clavé o Mariel Soria, que abren la participación de las mujeres historietistas a publicaciones periódicas de información general –como ya hiciera Nuria Pompeia- y participan en los colectivos profesionales que ensayan nuevos modelos narrativos.

Estos dos artículos de Felipe Hernández Cava ya citados en el estudio de Laura Pérez Verneti-Blina, –según veremos-, en el que dejé expresado que esta generación del sesenta y ocho marcaría la transición o el paso hacia un cómic, que nada tendrá que ver ya con los cuentos de hadas ni con el cómic militante que promulgaban estas mujeres dibujantes encabezada por Núria Pompeia, pues la generación de los ochenta se proclamará rupturista frente a las generaciones anteriores, y se diferenciarán tanto por su formación como por ideología: ya no son autodidactas, la mayoría han estudiado Bellas Artes, “su acercamiento a los cómics ya no se debe sólo a la búsqueda de una salida profesional, sino al interés hacia las posibilidades del medio” –expresa Hernández Cava- y dice algo muy importante: “Al mismo tiempo, sus trabajos barren definitivamente muchos de los prejuicios existentes acerca del estilo de las mujeres, pues varias de ellas se decantarán por estéticas de ruptura”. La pionera de esta generación será Isa Feu. “El feminismo militante ha desaparecido de estos cómics. Pero no el interés por la mujer: In crescendo”, apunta.

El artículo publicado en la revista *El Europeo*, es una presentación a la exposición que tendrá lugar ese mismo año de 1989, titulada *Papel de Mujeres*, de la cual se publicará un catálogo. Esta exposición marca el recorrido histórico desde Piti Bartolozzi a las historietas hechas por mujeres en la actualidad (hasta los años ochenta). El catálogo recoge la biografía e ilustraciones de las autoras. Aparece una biografía de Núria Pompeia y se publica algunos de sus dibujos. Felipe Hernández Cava hace un homenaje a todas estas autoras, y se expresa así:

Todas son merecedoras de un reconocimiento y por ello la Asociación Cultural Medios Revueltos y la Asociación de Mujeres jóvenes ultiman una exposición en la que se pretende hacer una semblanza de esta historia.

Este catálogo es muy interesante para observar la evolución y la concepción de la historieta española a través de diferentes momentos históricos que les tocó vivir a cada una de estas autoras. Veamos este recorrido a través de los gráficos que siguen a continuación:

ANTECEDENTES: LOS CUENTOS DE HADAS

(...) ¿Escrito y pintado por mujeres? Puede ser. Mujeres fueron luego las pioneras de esa adolescencia reivindicativa e igualitaria, irónica, que pasaban ya de cuentos de hadas y héroes románticos y utilizaban el cómic o la historieta para hacer militancia.

Pero, siempre, supimos desde mucho antes, supimos que podíamos hacerlo casi todo. Crecimos, aunque parezca absurdo, dada la época, convencidas de la igualdad y posiblemente el cómic femenino o masculino contribuyó en aquellos años decisivos de la infancia a esa convicción, ya nunca abandonada: mujeres guerreras, combativas, emprendedoras, metidas de lleno en la aventura, soberanas a veces, otras compañeras o novias, pero casi nunca pasivas. Geniales en su desenvoltura y en su sentido del humor, como esa adorable Lulú de gran boca e ideas siempre fantásticas. Era Tobi, el tontón, el buen chico. Era ella, la niña terrible, imaginativa, valiente y disparatada: un terremoto de actitudes, gestos decisiones e ingenio. En aquellos tebeos aprendimos la rebeldía, el humor y el sentido crítico. Crecimos con Diego Valor, Florita y El Príncipe Valiente antes de sonreír con la fría disección de Nuria Pompeia o meternos en la crítica despiadada y revulsiva de El Víbora o del cómic underground.

(...)

*Cuentos de hadas
Lourdes Ortiz*



Canito y su gata peladilla



CAPITULO CX (CONTINUACIÓN)

¶
Cuando los bandidos recobraron el conocimiento, lo primero que hicieron fué mirar a la mesa, sobre la cual habían dejado todo el oro. ¡Pero cuál no sería su sorpresa y su coraje al comprobar que el tesoro había volado, y tan sólo encontraron un papel escrito!



II

Lo cogió Don Chiflo y se puso a leerlo:
«Amigo Don Chiflote: Cómprate unas buenas gafas para que otra vez veas mejor a la gente que llevas contigo. No busques el oro, porque me lo llevo yo. Salud y suerte para soportar el berrinche que te espera. Canito.»



III

—¡Idiota, más que idiota!—empezó a gritar Don Chiflo, al verse engañado por su eterno rival, al que él creía muerto y bien muerto.
¡Prom!, hizo la caberota del Zurdo al chocar contra la pared, pues el muy bruto no encontró otro medio de desahogar su furia que darse aquellos terribles cabezazos.



IV

Mientras, otro bandido pagaba su coraje con su crecida cabellera, arrancándose abundantes mechones, como si quisiera quedarse calvo, al mismo tiempo que se gritaba a sí mismo:
—¿Cómo no conocería en el viejecillo al crío ese de Canito?
Y, ¡zas!, se arrancaba otros cuatro pelos más.



V

—¡Brutísimo!—decía el tercer bandido, mientras se mordía con todas sus fuerzas en una mano—. ¡Habier perdido una fortuna!
Y se atizaba un nuevo mordisco. Y es que la burla de Canito les había sentado como una bomba, y para desahogar su coraje lo pagaban con ellos mismos.



VI

Y después de estas dos horas dándose contra las paredes, tirándose del pelo, arrancándose plumas y mordiéndose, quedaron tan rendidos los cuatro bandidos, que apenas si podían tenerse en pie. De esta manera salieron de la casita y se alejaron de la agotada mina.



VII

Mientras tanto, Canito, Don Taquitos y Peladilla habían llegado a la ciudad de partida, y con los sacos llenos de oro cargados al hombro se encaminaron a una fonda tranquila y segura, donde poder descansar y cambiarse de traje.



VIII

A la mañana siguiente, nuestro amigo, después de quedarse con un puñadito de oro, lo justo para comprar a Don Taquitos un sombrero, a Peladilla una cinta roja para el cascabel, y echarse medias sueltas a sus botas, cogió el resto, y con él al hombro dentro de los saquitos, marchó a Correos.

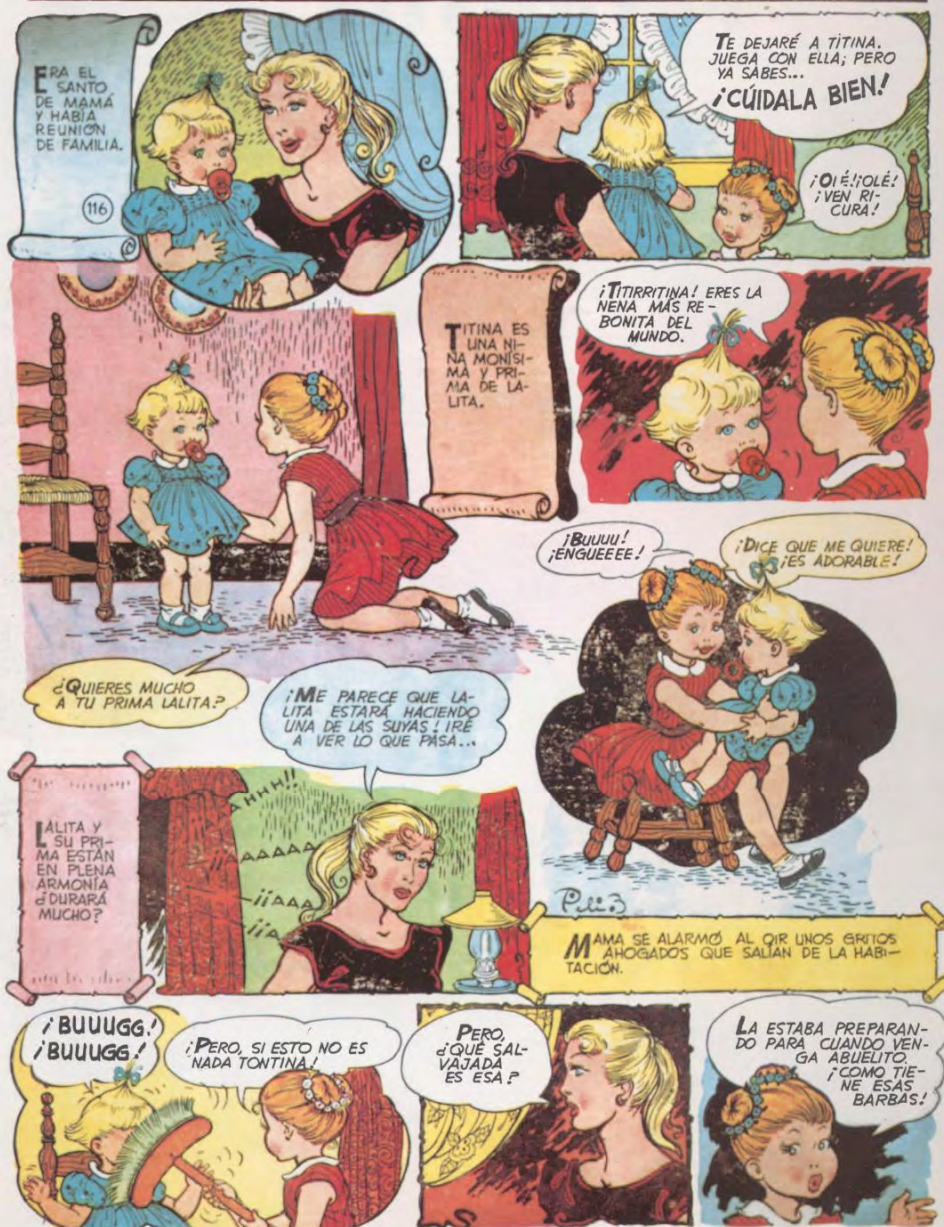


IX

Buscó en su cuaderno de notas las señas del viejecito que tan misteriosamente le había entregado el plano de la mina, y le giró todo el oro.
Después, los tres amigos montaron en sus caballitos, y dispuestos a emprender una nueva aventura, salieron hacia Méjico.

(Continuad.)

AVENTURAS DE LALITA



EDICIONES CLIPER

DISTRIBUIDORES
GERPLA
 UNION, 21 - BARCELONA

PRECIO: 2 Ptas.



ROSA GALCERÁN (COLECCIÓN PERSONAL DE MI BIBLIOTECA)



MARÍA PASCUAL (COLECCIÓN PERSONAL DE MI BIBLIOTECA)



CARMEN BARBARÁ (COLECCIÓN PERSONAL DE MI BIBLIOTECA)



LUPE GUARDIA

Juan Antonio Ramírez, en su libro *El "comic" femenino en España, arte sub y anulación*, hace un estudio muy completo sobre esta generación de mujeres que se vieron limitadas a un tipo determinado de expresión artística *Los cuentos de hadas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, S. A., Edicusa, 1975, il. (Colección Divulgación Universitaria).













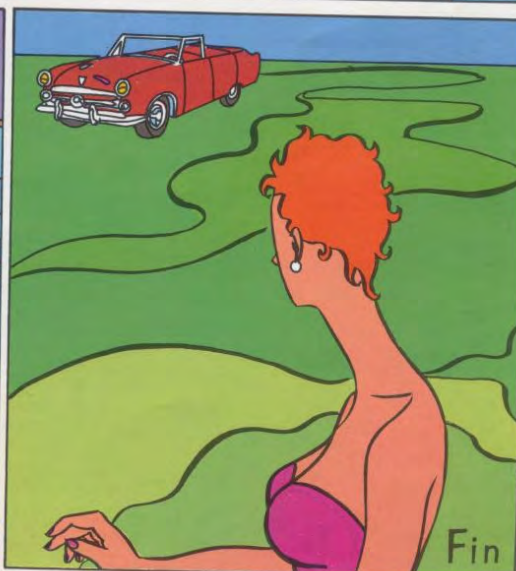
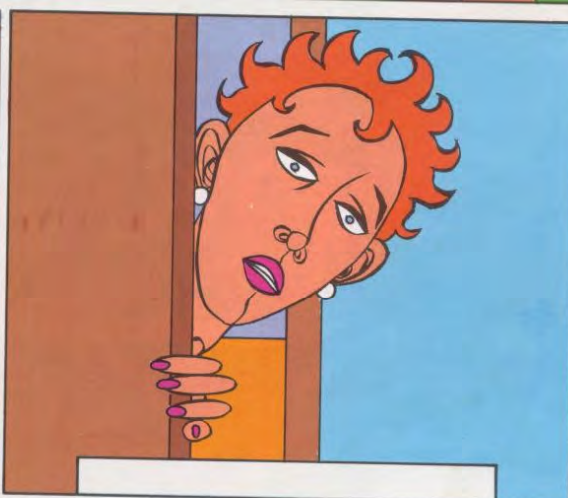


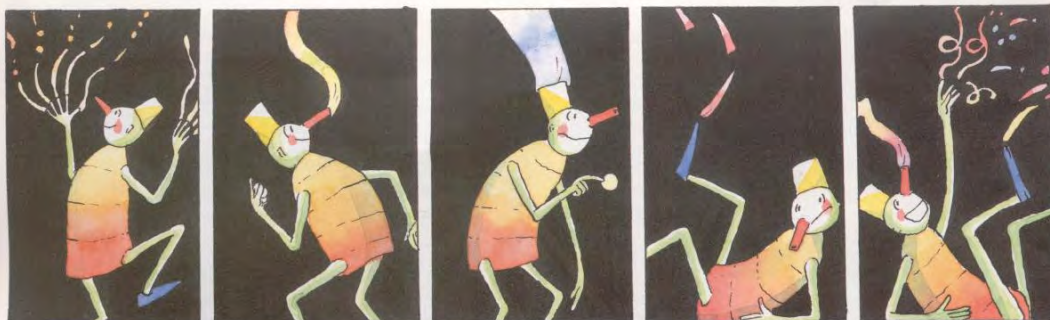
ANA MIRALLES

UNA NUEVA MODELO HA SALIDO A ESCENA Y HA PEDIDO SILENCIO .



LOS ESCULTORES TAMBIEN HAN CALLADO PARA OIR EL RUMOR DE SUS PASOS





Marta Balaguer 1987

WITKACY





A esta exposición retrospectiva, a este homenaje público, década 30 y 60, 70 e inicios de los 80 que recorre esta exposición. Thierry Groensteen (2006) en *Objet culturel non identifié*, Éditions de l'an 2, reflexiona sobre la falta de confianza del mercado editorial europeo “tradicional” ante las publicaciones de autoría “femenina”, por no encauzarse dentro de los parámetros comerciales, seleccionó valorando la calidad estética en la colección *Traits féminins* en sus Editions de l'an 2 obras de: Anne Herbauts, Simone Lia, Gabrielle Bell, Jeanne Puchol, Barbara Yelin, Sonia Pulido, Kati Kovacs. Se le olvidó Laura.

En la medida en que la mujer ha ido conquistando progresivamente su libertad, lo singular aparece y podemos hablar sin trabas de autoras-artistas, autoras contemporáneas en la historieta en la creación contemporánea, borrando, por fin, toda huella de “la historieta en femenino plural”: “Crecimos con el miedo de la guerra (...) De lo único que nunca tuvimos miedo fue del futuro” (Núria), agudeza de sus dibujos dentro del humor gráfico no ha tenido igual en España, proyectos progresistas de la generación del 68 enclavados en un contexto histórico de reivindicación de la problemática que acuciaba a la mujer, al que pertenece Núria Pompeia el período histórico de la transición española en el que desarrolla su obra de dibujante, una de las poquísimas mujeres en el mundo que aportaron sus dibujos de humor gráfico, esquemáticos, ironía y crítica, y el nacimiento de un cómic, que nada tendrá que ver con el dibujo niño, que hemos recorrido ni con el cómic reivindicativo o militante. Mientras tanto se van gestando otras fórmulas narrativas de ruptura frente al tebeo tradicional, la vía de experimentación de la década de los ochenta, la *nueva historieta española*, las propuestas radicales, marginales del *underground* representada por la revista *El Víbora*, en su primera época (Isa Feu, Pilar, Laura) y la línea estilizada también de la revista (Laura), conducen a la nueva estética *Madriz* (Ana Juan y Ana Miralles, Victoria Martos, Asun Balzola), generación de autoras que aportaron mucho a la renovación estética y narrativa de la historieta española de la década de los ochenta, algunas de ellas, han dado sus frutos hoy demostrables.

Tras exponer esta muestra, de diferentes períodos, aunque muchas de estas dibujantes han abandonado la historieta y están trabajando en otros campos, como la ilustración, pintura, escultura, se observa la diversidad, en trayectorias individuales, en autoras que han llegado hasta hoy, como Laura y Ana Miralles; Ana Juan trabaja en el campo de la ilustración y en 2010 recibió el Premio Nacional de Ilustración; hoy hay cada vez más presencia de autoras en el cómic, Estados Unidos, Japón, Francia, España, en la que la

aportación de estas autoras ha sido una nueva manera de investigar el lenguaje del cómic, en su aportaciones al cambio que han producido las mujeres en el mundo del cómic es, en su aportación al medio, aunque según denuncian muchas de ellas el marco de actuación continua restringido. Laura, una excepción, ha ido adquiriendo cada vez más prestigio nacional e internacional, para situar a su obra en trayectoria de otras nuevas autoras de talento como Sonia Pulido o Raquel Alzate, -hemos dejado atrás a Núria Pompeia e Isa Feu como precursoras de un cómic, la primera, que utilizó el lenguaje del cómic con fines militantes hacia un cómic más adulto e Isa Feu pionera en su generación que se van a caracterizar por la renovación estética y narrativa del cómic-, autoras pertenecientes a la nuevas generaciones que han ido surgiendo a finales de la década de los noventa y que pese a su corta trayectoria artística han puesto de relieve sus valores desde criterios estéticos.

En el panorama internacional, Estados Unidos, Europa, Japón, China, Corea del Sur, aportan autoras de calidad, de diferentes generaciones que han llegado hasta hoy como la francesa Peggy Adam, Leil Marzochi, Jessica Abel, la china Zhu Letao, la inglesa Posy Simmonds, entre otras. Como veremos en el análisis de la obra de Laura, en la década de los noventa en 1994, es de referencia la exposición *VU!*, inaugurada en el Museo de Bellas Artes de Angoulême e integrada por una muestra de originales de once de las mejores autoras de historietas europeas. Laura, en la 21ª edición del Salón Internacional de Angoulême dedicado a la Historieta, junto a las autoras las alemanas Bettina Bayerl y Anke Feuchenberger, la francesa Florence Astac, la suiza Ursula FÜRST, la italiana Francesca Ghermandi, la belga Dominique Góblet, la filandesa Kati Kovács, la holandesa Liang Ong, la irlandesa Wendy Shea, la británica Jackie Smith, la muestra es una mirada “irónica” sobre la visión del varón europeo.

Once dibujantes europeas presentan en Angulema su irónica visión de los hombres

■ El Salón Internacional de Angulema, recién inaugurado, presenta una amplia oferta de exposiciones; entre ellas la titulada "Vu!" —plasmación gráfica del hombre desde el punto de vista femenino— y un conjunto de obras de Gérard Lauzier, ganador el año pasado y actual presidente del certamen

EMILIO MANZANO
Enviado especial

ANGULEMA. — Egoísta, prepotente, insolidario, torpe, dormilón, borrachuelo, obseso sexual, sucio, zafio y, en contadas ocasiones, objeto de deseo. Así ven las mujeres europeas de hoy al hombre europeo, a juzgar por las planchas de la magnífica exposición "Vu!", inaugurada ayer en el Museo de Bellas Artes de Angulema e integrada por originales de once de las mejores autoras de historietas europeas. La muestra, uno de los mejores platos del suculento menú expositivo que se sirve estos días en Angulema con motivo de la 21.ª edición del Salón Internacional de la Historieta, recién abierto, a buen seguro indigestará a más de uno de los 100.000 aficionados que cada año concurren a la cita.

"No se trata de denunciar nada, y mucho menos, de ajustar cuentas —explica Florence Delaporte, artífice de la exposición—: se trata de mostrar un aspecto esencial de nuestra realidad, los hombres." "No he querido demostrar ninguna teoría —insiste Delaporte—. Es una propuesta de trabajo absolutamente abierta a once dibujantes europeas. Las conclusiones de su trabajo las debe sacar el visitante. La única constatación que puede hacerse sin

AN EXPLOSION OF EXHIBITIONS



Dibujo de Gérard Lauzier

tomar partido por una u otra visión es que los hombres, ciertamente, han cambiado mucho, que está emergiendo una nueva identidad masculina."

Las alemanas Bettina Bayerl y Anke Feuchenberger, la francesa Florence Astac, la suiza Ursula Fürst, la italiana Francesca Ghermandi, la belga Dominique Goblet, la finlandesa Kati Kovács, la holan-

desa Liang Ong, la irlandesa Wendy Shea, la británica Jackie Smith y la española Laura son las encargadas de esta irónica y regocijante revisión del varón europeo. Media docena de originales de cada una dibujan un perfil ciertamente poco halagüeño. La burla, el sarcasmo, la caricatura, el aguijonazo y, en ocasiones, la crueldad, son la moneda corriente en las once dibujantes.

¿Tienen que cambiar los hombres para dejar de ofrecer esta deplorable imagen al sexo "contrario"? "¿Cambiar? —bromea la finlandesa Kovács, una de las dibujantes mordaces—. Si les va bien así, gan como hasta ahora."

"Más que hablar de los hombres —explica Delaporte—, la exposición habla de las miradas de las mujeres sobre los hombres. Las aportaciones son muy diferentes, pero la versión de valores es una constante en todas ellas."

Entre tanto mordisco y burla, el retrato dramático de las relaciones entre hombres y mujeres de repente, seis estampas de fiabilidad, seis celebraciones serenas de la belleza masculina. Se deben a los pinceles de la barcelonesa Laura que reconoce que su participación está algo "fuera de la onda general". "No es que no esté de acuerdo con la línea general de mis colegas, le pasa es que no veo al hombre como enemigo número uno", explica la dibujante, que después de su fructífera colaboración con el escultor francés Jean Marie Lo Duca y el dramático de joven por Marie Perle (André Breton), trabaja para la editorial japonesa Kodansha.

Otra de las exposiciones inauguradas en Angulema, sin duda "convencional", es la de Gérard Lauzier, ganador del gran premio de la pasada edición y presidente actual. Lauzier presenta algunos de sus personajes más característicos como Michel Choupon y su obra teatral: "Ne réveille pas le, elle est amoureuse". ●

Exposición VU!, Laura en La 21ª edición del Salón Internacional de Angoulême: artículo del Diario *La Vanguardia*, 28 de enero de 1994, Sección Cultura, firmado por Emilio Manzano "Once dibujantes europeas presentan en Angulema su irónica visión de los hombres".

Sus fines se fueron encaminando desde finales de los años ochenta hacia conferencias, como la mesa redonda celebrada en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona, 1989 "La mujer en el cómic", "las chicas" dibujantes exponen sus puntos de vista, intervienen Annie Gotzinger, Laura, Marika e Isa Feu, reseña recogida en la revista *El*

Víbora n.º 113/114, 1989; retrospectivas, exposiciones, coloquios y eventos que fueron fructíferos como: III Jornadas de Unicómic de la Universidad de Alicante, en la que participa Laura “lo que interesa no es el cómic femenino o feminista sino lo que aporta la mujer como creadora”. En este sentido hago referencia a un evento más actual: Congreso, coloquio celebrado en Valencia 2006 sobre la historieta y las autoras como creadoras, coordinado por Adela Cortijo de la Universidad de Valencia, intervinieron, Antonio Altarriba, Thierry Groensteen, Pascal Lefèvre, Jan Baetens, y Antonio Martín, y las autoras Sonia Pulido y Chantal Montellier; las editoras Mar Calpena (Glénat) y Helöise Guerrer (Sins Entido).

Y más recientemente, otro evento de gran relevancia para Laura y para la historieta fue la conferencia pronunciada por la autora en el Ateneo de Barcelona (2010) sobre el cómic experimental, y por Federico del Barrio (a la que tuve el honor de asistir).

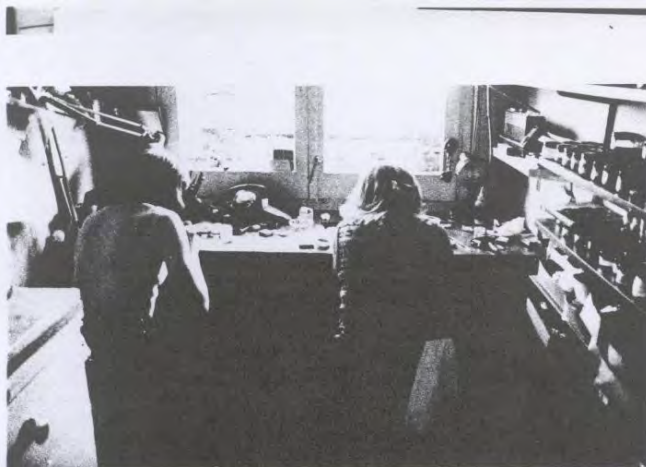
En este nuevo contexto, valorar las posturas de editoriales españolas que seleccionaron a autoras con criterios de calidad estética, como Complot, La Cúpula, Ikusager, Edicions de Ponent, Inrevés, Astiberri, Sins Entido, entre otras, en las que ha publicado Laura. Sins Entido creó la colección *Sin Nosotras* dirigida por Helöise Guerrer en la que se han publicado obras de Sonia Pulido, Aude Picault, Rutu Modan, Peggy Adam, Kim Eun-sung, y Laura, entre otras.

Hoy, sus aportaciones como autoras contemporáneas en la renovación de la historieta española, Laura, Ana Miralles, María Colino; Sonia Pulido, Raquel Alzate de la última generación, ilustradora e historietista, ha publicado en las revistas más innovadoras de la presente década como *El Balacín*, *Tos*, *Humo*, *Xabiroi*, *BD Banda*, *Dos Veces Breve*, una de las más prometedoras que entró en el mundo del grafismo a finales de la década de los noventa, reconocida por su álbum *Cruz del Sur* (2004), trayectorias de autoras representativas de distintos períodos de proyección internacional: Laura, Ana Miralles y Raquel Alzate reconocidas entre los cien mejores autores del mundo, ponen de relieve la calidad y diversidad de sus trabajos.

8. NÚRIA POMPEIA E ISA FEU: PRECURSORAS DE UN CÓMIC

Servirán de justa introducción a Laura

8.1 NÚRIA POMPEIA. HUMOR GRÁFICO



...cada día salen de este pequeño taller medallas, anillos, broches...



Las delicias del dulce hogar.

Ilustración de Nuria Pompeia en el libro Cartas a una idiota española de Lidia Falcón.

esto ellos no los tienen en cuenta para nada.

Dori me aclara que lo que me va a contar son problemas interiores de la casa, pero...

Si trabajas fuera aunque lo dejes todo por hacer no pasa nada, pero si te quedas en casa tienes que atender a todo. Esto es un disloque. Además mi familia viene de la calle, están hartos de hablar con todo el mundo y se sientan delante de la televisión sin decirme nada, precisamente cuando yo estoy cansada de estar todo el día sola y tengo ganas de comunicarme con alguien. ¿Quiere usted creer —me dice— que sólo me comunico con la

radio? Estoy tan aburrida de este trabajo que tengo una hija y no pienso enseñarle ni a coser un botón.

La generosidad de Dori es incuestionable. No quiere para la generación que nace el peso de su tormento.

Montserrat: Medio siglo con aguja y dedal

Montserrat, ha estado trabajando durante 50 años en lencería. Su hermana Mercé estuvo ayudándole hasta que murió hace unos años después de haber estado, durante cuatro, enferma, teniendo

que pagar todas las medicinas, médicos, clínica, porque no tenían seguro de ningún tipo.

Ha hecho colchas, sábanas, vestidos de niños con bordados... Todos modelos exclusivos.

Le pregunto cuantas horas trabaja. Se queda perpleja. *Pues de 8 de la mañana a nueve de la noche y paramos una hora para comer. Con esto venimos a ganar de 500 a 600 pesetas al día.*

... Un día fuimos al Sindicato —me cuenta— a quejarnos de que no teníamos ni seguro, ni vacaciones ni nada y nos contestaron que se lo dijéramos al dueño. No habríamos la boca porque si protestamos nos quedamos sin trabajo. Ellos tienen quien les aconseje pero nosotras somos unas desgraciadas.

Mireia:

Esmalte y joyería

Mireia es una mujer joven, de unos 25 años, con unos dotes especiales para el arte, y especializada en esmaltes y joyería. Ha estudiado en la Escuela Masana y hace 10 años que trabaja en casa.

Los talleres le proporcionan el metal (aram) ya cortado y ella pone el esmalte, luego hay otras chicas que pintan la medalla. *Es necesario tener una gran variedad de colores por lo que el material empleado es muy caro. Todo lo que tengo vale miles de pesetas —dice— y sólo con los años me he podido hacer con él.*

Ha pensado en trabajar fuera de casa pero es muy difícil encontrar un taller puesto que la mayoría no tienen plantilla sino que funcionan con mujeres que lo hacen en su casa.

Los riesgos todos corren de mi cuenta. Sólo con que salga una raya que apenas se percibe, te devuelven la medalla. Además el esmalte es muy delicado y es fácil que se cuezcan demasiado o se te rompa alguno. Sólo pagan las que entregas sin un fallo...

... Suelo ganar unas 15.000 pesetas de mínimo y a veces llego a 20.000, trabajando 8 horas, aunque a veces he llegado a invertir 10 y doce horas diarias.

La inestabilidad, tanto en el horario como en el salario, es la nota constante en este tipo de trabajos.

Luisa:

Miniaturas

Luisa después de trabajar desde los 11 años en la fabricación industrial, desde el

8.1.1 INTRODUCCIÓN. BIOGRÁFICA Y CRÍTICA

En el catálogo –como dejé expresado más arriba- de la exposición *Papel de Mujeres*, marzo de 1989, aparece la primera biografía de Núria Pompeia que incluye ya un repertorio de sus publicaciones. Pero antes, leamos lo que expresa la propia autora en el apartado dedicado a su biografía:

No sé exactamente de que debo hablar en este espacio. De algo relacionado con los dibujos, los míos, los tuyos, los de ellas. O tal vez tengo que meterme en el mundo del cómic en general. O, en particular, si debo hablar sobre el hecho de dibujar. En verdad, el encargo era éste, sí, así de claro, así de dilatado, así de embarazoso. Y un punto contradictorio. Si me manifiesto, es decir, dibujo, o sea si ejerzo lo de una imagen vale más que no sé cuantas palabras (sin entrar en que tal afirmación sea cierta o una banalidad más), en vez de unas *impresiones* escritas debería presentar unas opiniones *dichas* con dibujos. Pero no quieren. Me dicen que este espacio está destinado a la publicación de las *impresiones* –propias y ajenas- escritas.

Tal vez las palabras explican y matizan mejor las dichas impresiones, emociones y reflexiones, pero nos encierran –a quien escribe y a quien lee lo escrito- en los conceptos, en la precisión del significado de cada palabra, frase y enunciado. Nos dirigen la imaginación. Las palabras nos condicionan, nos obligan a una expresión determinada y el entendimiento es previsible. Mientras que las imágenes, los dibujos, tienen diferentes lenguajes –y lecturas-, interpretaciones varias y una mayor libertad de comunicación, de expresión o de aproximación. Dibujar también tiene sus limitaciones (sobre todo si no dominas la técnica) y sus dependencias, pero la interpretación de un dibujo es mucho más amplia e imprevisible, mucho más sugerente, porque la imposición de lo *dicho* –de lo dibujado- es menor. Y porque el dibujo nos conecta con un mundo más genuino y arcaico, más inmediato y directo. Todo lo cual no quiere decir que yo dibuje por estas razones. Tal vez yo dibujo –o comencé a dibujar de un modo profesional- simplemente por falta de alternativas, porque no tenía estudios ni profesión y, menos tiempo para alcanzarlos. En aquella época tenía bastantes hijos pequeños y la necesidad de expresar mi visión crítica de la realidad la encaminé a esta práctica de fácil compaginación con mis *obligaciones* domésticas y familiares. Vaya usted a saber.

Tal vez lo hice –y lo continuo haciendo- para evitar los *rollos* escritos como este que acabo de soltar.

Estas declaraciones o manifiesto de Núria Pompeia, testimonian y refuerzan las palabras escritas a modo de introducción expresadas arriba, para adentrarnos en esta autora, y evidencian el período histórico de la transición española en la que desarrolla su obra de dibujante. Recaltar también la distinción entre la palabra y la imagen que hace Núria, en la que deja expresado con bastante lucidez la mayor libertad que le aporta el dibujo frente a la palabra a la hora de expresar su visión crítica de la realidad que le ha tocado vivir: (...) “Mientras que las imágenes, los dibujos, tienen diferentes lenguajes – y lecturas-, interpretaciones varias y una mayor libertad de comunicación, de expresión o de aproximación”.

8.1.1.1. “Españolas en la transición: de excluidas a protagonistas (1973-1982)”

Pero, para estudiar la obra de Núria Pompeia hay que ubicarse históricamente: En un reciente estudio publicado con el título *Españolas en la transición: de excluidas a protagonistas (1973-1982)*, en el primer capítulo “Asociaciones de mujeres y movimiento feminista”⁶⁴, en el preámbulo se dice:

Situar en primer lugar de este libro el capítulo sobre asociaciones de mujeres y movimiento feminista obedece a una idea clara: dejar constancia de la importancia que, para una sociedad como la española de esos años, tuvo la participación de las mujeres en grupos, asociaciones y partidos políticos. Cómo su presencia hizo posible la creación, en ocasiones, de un clima de opinión favorable a determinadas cuestiones que, durante la dictadura franquista, habían estado revestidas de prohibiciones y tabúes. Por eso creemos que merecen un lugar destacado en estas páginas. La España en la que nacieron y desarrollaron sus actividades es una España reciente pero empieza a desdibujarse –y para los más jóvenes ni siquiera existe– a fuerza de vivir acontecimientos con una aceleración y una diversidad que hacen difícil hasta su resumen. Pero parece obligada una mención a ese pasado que muchas vivimos desde un inconformismo consciente, en el que el compromiso era imprescindible para lograr que la situación cambiase.

“Se suele marcar, como comienzo de la transición, la muerte del presidente del Gobierno, el almirante Luis Carrero Blanco”. Para explicar todo este proceso que se inicia con la transición en lo que a la historia de las mujeres se refiere, estas autoras pretenden hacer una historia de lo que las mujeres aportaron a la transición, exponen sus objetivos:

(...) Nuestro propósito de hacer una historia de lo que las mujeres aportaron a la transición tiene –como toda historia– una prehistoria. De ahí que, obligadamente, haya que remontarse a los años sesenta para empezar a listar las asociaciones y grupos de mujeres que fueron apareciendo. Estos años, marcados por la falta de libertades no impidieron, sin embargo, como enseguida vamos a tener ocasión de comprobar, la actividad y el compromiso femeninos.

⁶⁴ *Españolas en la transición. De excluidas a protagonistas (1973-1982)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 1999. Leemos en la contraportada: “Este libro es el resultado de una obra en colaboración. Lo han escrito treinta y dos mujeres españolas. Universitarias, licenciadas en sus respectivas Facultades; abogadas, médicas, matemáticas, biólogas, agrónomas, periodistas, politólogas, ingenieras, profesoras de Universidad y de Enseñanza Media...”. La Junta Directiva en el apartado de “agradecimientos”, expresa: “Hemos contado en la preparación del original para el editor con la extraordinaria aportación de Elena Catena, para quien cualquier texto siempre es materia de crítica. Cuando no solamente dio su visto bueno sino que le puso *buena nota*, respiramos tranquilas”.

8.1.1.2. Contexto histórico-social y político: Asociaciones de Mujeres y Movimiento Feminista

En la primavera de 1960 se crea el *Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer* (SESM), “desde entonces, y sin ninguna interrupción, el SESM permaneció activo hasta 1986”, apuntan. Se publicaron obras de diferentes temas relacionados con la mujer. Este seminario fue creado por María Laffitte (María Campo Alange, condesa de Campo Alange), contactó con mujeres con formación universitaria en su propósito de fundar un grupo feminista. Lili Álvarez le presentaría a las tres primeras componentes del grupo, incorporándose más tarde otras mujeres, quedando, en sus inicios, constituido el SESM por Lili Álvarez, Concepción Borreguero, Elena Catena, Consuelo de la Cámara, Mary Salas y Pura Salas. Posteriormente, formarían parte también María Jiménez Bermejo y Carmen Pérez Seoane.⁶⁵

Este rumbo de liberación de la mujer tendrá su punto álgido en 1975: “El año 1975 supuso un punto de partida ilusionado y reivindicativo en el que las mujeres fueron protagonistas de su historia, ya que a partir de ese año nada fue ya lo mismo”.⁶⁶ En esta etapa hay que destacar la aparición de la revista *Vindicación Feminista*, nacida en 1976. La aparición de esta revista dará lugar para la creación de los clubes del mismo nombre: Son sus fundadoras Pilar Altarriba, Montserrat Fernández Garrido, Lidia Falcón, Encarna Sanahuja y Elvira Siurana en Barcelona, y Pilar Altarriba, Montserrat Fernández, Lidia Falcón, Isabel Marín, Carmen Sarmiento y Elvira Siurana en Madrid. Pertenecientes al *Club Vindicación Feminista*, el primero de los cuales se abre en Barcelona, en 1979, al que le seguirá Madrid en 1988; creando luego también el de Castilla-La Mancha. Desarrollarán actividades culturales y con posteridad, sus fines se fueron encaminando hacia conferencias y debates, y a los servicios de asistencia. Otros de los fines que promulgaban, era acercar el feminismo a grandes grupos de mujeres no politizadas.

En esta revista *Vindicación Feminista*, aparecerán varios de los dibujos de humor gráfico de Núria Pompeia. Núria en sus artículos y dibujos, ha dedicado siempre una atención especial a la situación de la mujer. He recogido de algunos números de la

⁶⁵ Este avance introductorio inicia el proceso de las primeras asociaciones de mujeres universitarias; para conocer el proceso histórico completo, aconsejo ver las páginas siguientes, por su interés histórico-social y político que lleva implícito. Y, por otro lado, nos acerca a la comprensión de la obra gráfica de Núria Pompeia, al publicar en revistas como *Triunfo* y *Vindicación feminista*, revistas de gran alcance sociológico, y de las que hablaré enseguida.-*Españolas en la transición*, obr. cit., p. 27 y ss.

⁶⁶ *Españolas en la transición*, obr. cit., véase página 66 y ss.

revista estos fragmentos que desvelan muy a las claras la verdadera situación de la mujer en ese momento histórico al que nos estamos refiriendo: “La mujer condenada a la ignorancia y al estancamiento cultural se encuentra sin defensas frente a las agresiones del hombre”.-*Vindicación Feminista*, n.º 28, 1979, p. 9.

Evidencian los aspectos de explotación y opresión de la mujer. Se suceden artículos sobre las materias más importantes relacionadas con las reivindicaciones de las mujeres. Trató asuntos considerados tabú hasta entonces, como el lesbianismo, la tortura, el poder judicial, el aborto, el alcoholismo femenino. En sus números, la revista, recogió la crónica de la transición española.

8.1.1.3. “Comunicación e información de mujeres y para mujeres”

8.1.1.3.1. “Las Militantes: Proceso a los Partidos”

En el capítulo VIII, con un título tan importante como “Comunicación e información de mujeres y para mujeres”, de este libro que venimos citando, es de necesidad obligada leer lo siguiente:

Aunque pueda resultar paradójico, este capítulo es, quizá, uno de los que más trabajo ha costado organizar. (...). De una parte dada su extensión y complejidad; y de otra porque entresacar la presencia de mujeres, en los medios de comunicación es tarea ardua y suplementaria.

Entendemos por “medios” aquellos soportes que permiten dar a conocer y difundir una idea o mensaje; que nos inundan constantemente –en ocasiones hasta la saciedad- de informaciones y ráfagas publicitarias. Son, naturalmente, de índole diversa y por ello su repercusión puede ser muy desigual. En su importancia y, sobre todo, en su capacidad de influencia, juega mucho el momento histórico. (...)

Si consideramos que la información es el mensaje o conjunto de mensajes que, con diferentes aspectos y a través de diversos medios, son emitidos por unas personas para ser recibidos por otras y que el desarrollo de la cultura (nos atreveríamos a decir de las sociedades) ha venido íntimamente asociado con el manejo y con las técnicas de difusión de esa información, es lógico deducir la importancia que tiene el que, al canalizarla, no se pierdan las informaciones *con nombre de mujer* o que la que se genere no contenga distorsiones que perpetúen valores, situaciones o modelos de comportamiento que vayan en detrimento de su capacidad integral como ser humano.

La prensa, la radio y la televisión serán las áreas que habrá que analizar aquí para tener una idea de la presencia de la mujer en los medios de comunicación. Por otra parte, será necesario ver a la mujer como autora de mensajes en estos medios, la imagen o las noticias *con nombre de mujer* que recogían su presencia en la vida pública o la mujer como audiencia. Y si a imagen de la mujer nos estamos refiriendo, no puede faltar un pequeño repaso a la publicidad.

De otras formas de comunicación –y qué duda cabe que el arte lo es- se han elegido dos de gran importancia, dado que era imposible plasmarlas todas: teatro y cine.

A modo de introductorio para la comprensión de los gráficos expositivos que vienen a continuación, sobre el alcance ideológico de la revista *Vindicación Feminista* desde el punto de vista reivindicativo de los derechos de la mujer, nos da testimonio los titulares de las portadas de la revista, trató asuntos como el lesbianismo, la tortura, el aborto, el alcoholismo, el poder judicial, dentro de la problemática que acuciaba a la mujer, considerada tabú hasta entonces.

Con visión crítica, *Vindicación Feminista* recogió la crónica de la transición española (véanse las fotocopias adjuntadas de la revista, recogen fragmentos de los debates fructíferos desde el punto de vista de las militantes del movimiento feminista centrados en la reivindicación de los derechos de la mujer), publicando críticas a: las condiciones que pretendían imponer los dirigentes políticos a las reformas legales y constitucionales en relación con los derechos de la mujer: tres procesos judiciales. Defensoras esforzadas de la democracia, tras cuarenta años de represión, siguen reivindicando sus derechos: surge la primera publicación feminista el 1 de julio de 1976 y lleva por título *Vindicación Feminista*, apoyada por el Colectivo Feminista de Barcelona y Editada por Ediciones del Feminismo. Su directora Carmen Alcalde (periodista). La prensa, la radio y la televisión serán las áreas que habrá que analizar para tener una idea de la presencia de la mujer en los medios de comunicación durante estos años de la transición a la democracia. Sus objetivos es cubrir el vacío de los medios informativos dedicados a la mujer...? Informar y recibir información sobre, y de, los miembros de la mujer en todo el mundo.

Esta revista realizada exclusivamente por mujeres cubre la etapa de la transición española desde el punto de vista del movimiento feminista, social o político, figurando como redactoras y colaboradoras, muchas de las mujeres que estaban promoviendo el feminismo en la época: Cristina Alberdi, Soledad Balaguer, Ana Moix, Rosa Montero, Núria Pompeia o la abogada Lidia Falcón, entre otras de las cuales, doy referencia en este estudio.



“Lucha feminista”. Reivindicativa de sus derechos.

VINDICACION feminista



NUMERO 11

1 DE MAYO 1977

100 PESETAS



...Y de nosotras, nunca...

MUJERES EN CAMPOS NAZIS

Montserrat Roig



...las mujeres S.S. cuyo trabajo y fuerza
era el mismo que los hombres...

VINDICACION *feminista*

NUMERO 22

1 DE ABRIL DE 1978

100 PESETAS

Dictadura heterosexual

**LAS LESBIANAS, ¿SON MUJERES
COMO LAS DEMAS?**

REDACTA Y ALCON



VINDICACION *feminista*

NUMERO 22

1 DE ABRIL DE 1978

100 PESETAS

Dictadura heterosexual

**LAS LESBIANAS, ¿SON MUJERES
COMO LAS DEMAS?**

REDACTED BY ALCON



VINDICACION
feminista

1979

28 JULIO 1979

200 PTS.

ENCUESTA:

**LA SEXUALIDAD
FEMENINA**

El placer
es mío,
caballero

VINDICACION *feminista*



NUMERO 21

1 DE MARZO DE 1978

100 PESETAS



Ellos mandan

**LA AMNISTIA PARA LA MUJER.
UNA OCASION PERDIDA**

MAGDA ORANICH

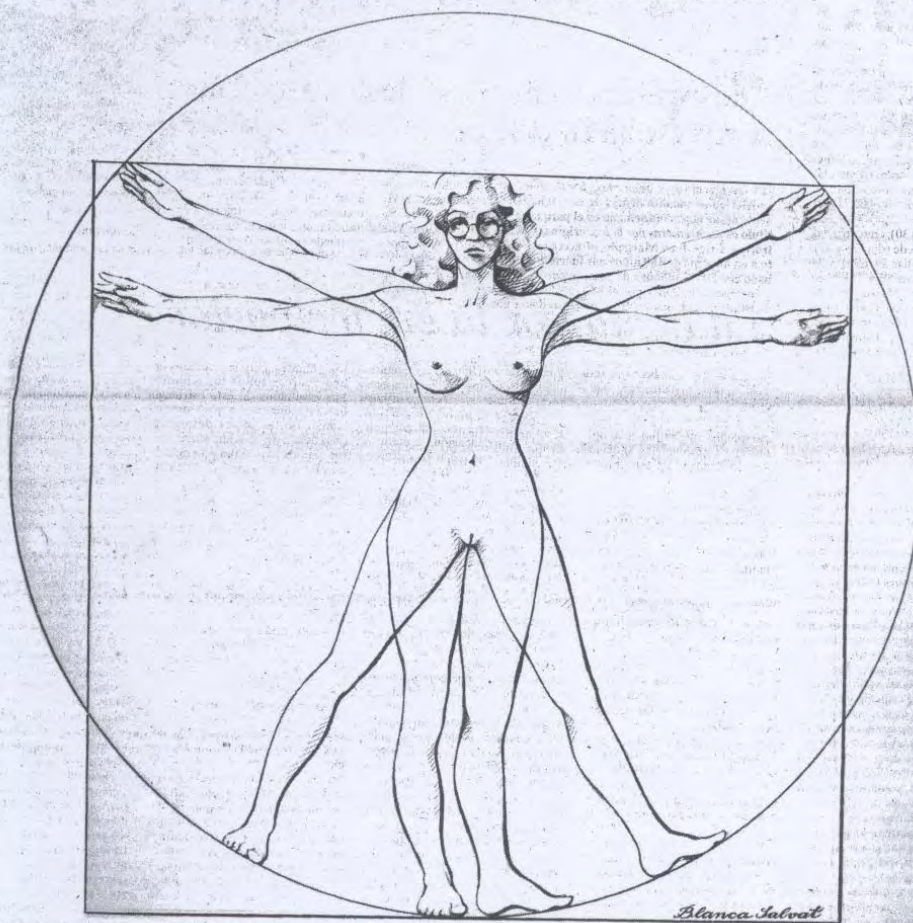
23 DE JULIO DE 1985

EL PAÍS

EXTRA

El decenio de la mujer

1975, Año Internacional de la Mujer / 1985, Conferencia de Nairobi



Desde la celebración del Año Internacional de la Mujer hasta la actual Conferencia de Nairobi, la situación de la mujer no ha experimentado grandes avances. Si ha aumentado, sin embargo, la conciencia y la intensidad de los esfuerzos por eliminar toda forma de discriminación por razón de sexo. En estas páginas se hace balance de estos diez años y se analiza la situación de la mujer, principalmente en relación a las instituciones y a la cultura científica y tecnológica. Ocupan un lugar destacado las referencias a la mujer en la Comunidad Económica Europea, y a la mujer en la religión.

“EL DECENIO DE LA MUJER. 1975, AÑO INTERNACIONAL DE LA MUJER/1985, CONFERENCIA DE NAIROBI”. NÚRIA POMPEIA COLABORA CON SUS VIÑETAS GRÁFICAS, EL PAÍS, EXTRA, 23 DE JULIO DE 1985.

Una década de cambios, una década de aspiraciones

CARLOTA BUSTELO

El hecho de que el Decenio de las Naciones Unidas para la mujer coincida en España con el período de la transición democrática es singularmente relevante por dos motivos: en primer lugar, porque la aprobación de la Constitución y su posterior desarrollo ha producido importantes cambios jurídicos, y además, quizá, sobre todo, porque ha supuesto una transformación en las actitudes básicas con las que los españoles y las españolas se enfrentan a la vida. Millones de mujeres han decidido, en estos últimos 10 años, abandonar comportamientos pasivos y resignados ante el papel que la sociedad tradicional les imponía e incorporarse activamente a la vida social.

Ya en 1975, con motivo de la celebración del Año Internacional de la Mujer por Naciones Unidas, se produjeron dos hechos importantes: una reforma del derecho civil que significaba un principio de sensibilización de la España oficial ante la situación de absoluta desigualdad a la que había estado sometida la mujer española desde 1939, y un desarrollo espectacular de las asociaciones de mujeres y el movimiento feminista, que iniciaron una serie de campañas y movilizaciones por el derecho al divorcio, la despenalización del aborto, el derecho a la planificación familiar, etcétera. De este modo, las mujeres contribuyeron, a partir de la reivindicación de derechos específicos femeninos, al proceso de transición democrática en España.

La Constitución española de 1978 consagra, en su título preliminar y en el relativo a los derechos y deberes fundamentales, la igualdad de todos los españoles ante la ley, "sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de sexo" (artículo 14) y la obligación de los poderes públicos de "promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y los grupos en que se integra sean reales y efectivos" (artículo 9.2).

Desarrollando estos enunciados, se ha aprobado en los últimos años una serie de reformas legales que equiparan progresivamente los derechos y deberes de españoles y españolas. Así, en 1978, y antes de la entrada en vigor de la Constitución, se despenalizaron el adulterio y el amancebamiento, así como la venta, propaganda y difusión de anticonceptivos, y se modificó la consideración legal de los delitos de estupro y rapto, que pasaron a considerarse delitos contra la libertad de las personas y no contra la honra de las mujeres.

En 1983, y en desarrollo de los preceptos constitucionales, se introdujo un artículo en el Código Penal que castiga la conducta del funcionario público que denegara alguna prestación a la que un ciudadano tuviera derecho, en razón, entre otras causas de discriminación, del sexo. El aborto ha sido despenalizado recientemente en los supuestos de violación, malformación o enfermedades graves del feto y peligro para la vida o la salud física o psíquica de la embarazada.

Ante el derecho civil, la situación de la mujer ha variado mucho

desde 1975, momento en el que la casada se equiparaba al menor de edad por su total dependencia jurídica del marido, hasta hoy, en que se ha producido prácticamente la igualdad legal de ambos cónyuges, tanto en cuanto la administración de los bienes comunes como en el ejercicio de la patria potestad sobre los hijos. En 1981 se legalizó el divorcio y desaparece toda diferencia jurídica entre los hijos habidos dentro y fuera del matrimonio.

Por último, y dentro del derecho público, es de destacar la creación, por ley de 24 de octubre de 1983, del Instituto de la Mujer, dependiente del Ministerio de Cultura, que tiene como finalidad primordial la promoción y el fomento de las condiciones que posibiliten la igualdad social de ambos sexos y la participación de la mujer en la vida política, cultural, económica y social.

Más educación, menos hijos

Las españolas que más han incorporado el cambio son, seguramente, las más jóvenes. La transformación más sensible se ha producido en el ámbito de la educación. Hoy por hoy, son mujeres el 53% de los estudiantes de bachillerato y el 47% de los universitarios. La población activa femenina cuenta con un nivel de educación ligeramente superior al de la masculina, según datos del Ministerio de Trabajo. La única diferencia que aún persiste es en la elección de carreras: sólo son mujeres el 39% de las alumnas de formación profesional y el 12% de las escuelas técnicas, pero ya en la facultad de Informática el 24%, de los estudiantes son chicas, y una adecuada campaña de orientación profesional, unida a una buena difusión de las nuevas tecnologías entre los escolares, puede acabar en pocos años con estas diferencias.

En el último decenio, la crisis económica ha producido un curioso fenómeno; mientras que la población activa masculina se ha reducido, la femenina ha aumentado. El paro, mayor, sin embargo, entre las mujeres que entre los hombres, les desahucia más a ellos. Esto de debe, claro está, a la diferente estructura por edades de la población activa femenina y masculina: la primera es mucho más joven. Pero se confirma el hecho de que las mujeres menores de 35 años quieren trabajar, salir de casa, integrarse, a pesar de las limitaciones objetivas del mercado de trabajo.

Dado que en este país se sigue atribuyendo en exclusiva a la mujer el cuidado de la casa y de los hijos, este deseo de trabajar choca de frente con el deseo de tenerlos. Como consecuencia de la incorporación de las más jóvenes a la actividad extradoméstica, la tasa de natalidad ha descendido de forma vertiginosa: en 1974, el número medio de hijos por mujer era de 2,88; en 1984, sólo de 1,70. La hipótesis de la relación entre actividad de las mujeres y el descenso de la natalidad se ve confirmada por el hecho de que son las que tienen mayor nivel de educación las que en mayor proporción trabajan fuera de casa y las que tienen menos hijos.

Por ello, tanto si preocupa un

¿QUÉ HEMOS GANADO CON LA DÉCADA DE LA MUJER?

PUES... DIEZ AÑOS Y CINCO KILOS



ANWZ Bonifaz



Kenneth Matiba, ministro de Cultura y Servicios Sociales de Kenia, que realizó la apertura oficial de la conferencia de Nairobi, junto con Eddah Gachukia, profesora de Literatura en la universidad de Nairobi y presidenta de la delegación de Kenia, en el centro, y otras dos participantes en el foro femenino, Njoki Wainaina, de Kenia, y Nita Barrow, de Barbados.

excesivo envejecimiento de la población como si se pretende conseguir una igualdad de oportunidades real entre mujeres y varones, habrá que hacer compatible la maternidad, y no sólo la paternidad, con la vida laboral y la participación en la vida comunitaria. Para ello habrá que establecer medidas tales como la reserva de puestos de trabajo en los casos de excedencia por maternidad o paternidad, crear suficientes escuelas infantiles, reducir la jornada laboral y, sobre todo, *compartir entre los progenitores el cuidado de los hijos y el trabajo doméstico*.

La política, coto vedado

Un campo en el que se han visto frustradas, hasta el presente, las aspiraciones de las españolas, es el de la actividad política. En las diferentes elecciones celebradas entre 1977 y 1983, la actitud del electorado femenino no ha sido sensiblemente diferente a la del masculino. Sin embargo, en 1983, el PSOE declaraba contar sólo con un 12% de mujeres entre sus militantes y un 18% en su ejecutiva federal, y AP, con un 13% en la base, y un 9% de mujeres en la directiva nacional. ¿Por qué no se acercan más las mujeres a los partidos políticos? La primera hipótesis es que los políticos se ocupan poco

de los problemas que afectan a las mujeres, o los tratan de forma poco atractiva para la población femenina. La segunda, que las mujeres ven tan limitadas sus posibilidades de llegar a desempeñar un cargo político que ni siquiera se animan a empezar la carrera.

Un ejemplo: en las elecciones generales de 1982, y en el total de las candidaturas al Congreso y al Senado, aparecieron un 18% de mujeres. Pero en el conjunto de los representantes electos, las mujeres representan el 6% de los diputados y el 4% de los senadores. La participación femenina es superior en el Grupo Socialista (16 diputadas y 10 senadoras) que en el Popular (dos diputadas y una senadora). Sin embargo, el PSOE tampoco ha promovido a altos cargos de la Administración un número excesivo de mujeres: no hay ninguna mujer ministra, sólo una secretaria de Estado y un 8,5% de las directoras generales. En definitiva, la política sigue siendo un coto vedado a la mujer, o casi. Lo que no deja de ser una lástima, porque la profundización de la democracia pasa por la plena integración de la mujer en la sociedad española, lo que exige tomar algunas decisiones políticas importantes en lo que queda de siglo.

Especialmente en política laboral: fomento del empleo, reparto del trabajo disponible (evitando

sectores y ocupaciones feminizadas o masculinizadas) y regularización de la *economía sumergida*, de la que las mujeres son principales protagonistas. En política educativa y cultural, para conseguir un cambio de las actitudes y de los roles sexuales y un reparto más igualitario de las tareas domésticas. Y en política de servicios sociales y de atención a la salud, para responder a las demandas crecientes tanto de las mujeres en situaciones de grave necesidad o marginación como de la mayoría de ellas, que necesitan mayor y mejor atención en relación a la planificación familiar, el embarazo y el parto. Una política de igualdad de oportunidades y de integración social de las mujeres podría también evitar muchas depresiones y afecciones psicósomáticas de las mujeres que hasta ahora se han considerado inevitables, así como resolver muchos conflictos familiares.

El reto que tiene planteado España para el año 2000, en cuanto a plena equiparación de ambos sexos, no difiere básicamente de sus objetivos prioritarios como nación. Pero estos objetivos no podrán ni deberán realizarse sin la participación activa de las mujeres españolas.

Carlota Bustelo García del Real es directora del Instituto de la Mujer.

reparto tradicional de papeles entre hombre-mujer, tan conocido en nuestras sociedades mediterráneas. Son acciones eficaces, de orientación, de formación y perfeccionamiento profesional y, sobre todo, de promoción de la participación de la mujer en los niveles decisivos de las estructuras organizativas, públicas o privadas.

Los obstáculos

Pasando a la reflexión sobre los desarrollos legislativos y a la valoración de la acción de la Comunidad hasta este año de 1985, podríamos concentrar nuestra atención en algunos puntos que posiblemente resuman los principales obstáculos prácticos para una acción eficaz en este campo.

En primer lugar, y a nivel legislativo, la enorme traba que han supuesto, y continúan suponiendo, las discriminaciones indirectas, aquellas escondidas o disimuladas y tan difíciles de aprehender. Prohibidas de manera absoluta, pero de difícil evidencia. Por ejemplo, si está prevista una menor remuneración para los trabajos a tiempo parcial que a tiempo completo en una determinada empresa, constatando que las filas de aquéllos se nutren básicamente, y por razones conocidas, de mano de obra femenina, ¿nos hallamos ante una discriminación indirecta? El tribunal de la Comunidad resolvió el caso *Jenkins*, en 1981, diciéndonos que una diferencia de retribuciones como la anterior constituye una discriminación prohibida por el derecho comunitario si constituye en la realidad un medio indirecto para reducir el nivel de la remuneración del trabajo a tiempo parcial de las mujeres.

Llegamos, pues, a un punto crucial para la efectividad de todo planteamiento igualitario: las relaciones horizontales entre particulares y la naturaleza de los actos de discriminación plantean claramente un primer problema, su prueba, y un segundo problema, su sanción práctica. Y es aquí donde la Comunidad se ha decidido tajantemente por la facilitación de la prueba a la lesionada y por la inversión de la carga de la prueba: que sea el autor de la discriminación quien deba probar que no lo hizo, y ello supone un avance importante para esa efectividad del derecho a la igualdad. Por otra parte, si bien la sanción de los actos discriminatorios para la mujer será la prevista normalmente por el derecho interno, debería ser la que corresponde a la naturaleza del acto que deviene nulo: ya sea, según los casos, la admisión a un puesto de trabajo, ya sea una compensación, restableciendo la igualdad por lo alto en el sentido ya conocido por nuestro Tribunal Constitucional y por la jurisdicción laboral. Está comprobado que los problemas más urgentes provienen de la imposibilidad de alcanzar o de identificar las discriminaciones indirectas, y de probarlas, o de hallar una respuesta social justa y equilibrada para todo tipo de discriminaciones por razón de sexo.

En cuanto a la valoración de las acciones y medios comunitarios para alcanzar la igualdad esencial, deberá, en principio, ser positiva, si se observa el camino recorrido. A partir de un único artículo del Tratado de Roma se ha abierto una preocupación sincera por el estatuto, no sólo laboral, de la mujer, en convergencia con las Naciones Unidas y la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico, entre otras instancias internacionales. E incluso se ha logrado una voz decidida y uni-

taria, a estos efectos, entre las instituciones comunitarias sobre el eje Comisión/Parlamento Europeo. Y en el plano organizativo —del control *a priori* y *a posteriori* de las discriminaciones— se ha seguido un sistema operativo de seguimiento e intercambio de informaciones con los Estados miembros y se ha creado un comité consultivo. Además se ha potenciado la operatividad de las estructuras existentes en materia de asistencia y de coordinación de los intereses de la mujer para la aplicación del principio de igualdad, que canalizan las reclamaciones pertinentes ante los tribunales estatales o, en su caso, ante el tribunal comunitario, por medio de estos últimos: así, la Equal Opportunities Commission o los Equality Officers, en Gran Bretaña e Irlanda, respectivamente.

La acción del tribunal

Pero es posible que el medio más efectivo de que dispone la Comunidad, en un campo en que la formación de una conciencia social determinada es de tanta relevancia sea el del recurso judicial ante el Tribunal de Luxemburgo. Una decisión de éste puede, mediante su eco, compensar el difícil control, por su propia naturaleza, de las discriminaciones. De esta manera, una mujer de cualquier país comunitario que ha sido objeto de una discriminación prohibida en el derecho comunitario (se le ha negado un puesto de trabajo por su condición femenina, o se le ha negado un empleo por causa de embarazo, o es sometida en la selección a cuestiones en nada relativas al puesto a cubrir y concernientes a su estado personal o familiar, o es objeto de menores complementos salariales que el personal masculino en la misma empresa, o soporta un trato particular en la formación profesional hasta verse impedida de la misma, o es vetada sistemáticamente en los ascensos... todas ellas ya recogidas actualmente en nuestro derecho español) puede suscitar, a través de su tribunal competente más cercano, una decisión de interpretación del tribunal europeo cuyo impacto en toda la Comunidad será grande.

Es así como desde la decisión *Defrenne contra SABENA* en 1971 hasta este último mes de mayo —y casi siempre gracias al papel activo de la Equal Opportunities Commission británica— el tribunal ha sabido conducir, primero con ciertas precauciones y después con una mayor valentía, la potenciación de la efectividad del principio de igualdad y no discriminación en continuo desbordamiento de las pretensiones iniciales de la Comunidad, enormemente firmadas y poco decididas. Y posiblemente del diálogo entre nuestras instituciones competentes —Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Ministerio de Cultura e Instituto de la Mujer, jurisdicciones laboral y civil...— y la Comisión y el Parlamento comunitarios surja una auténtica comunidad de intereses, que es hoy ya patente, en la defensa a ultranza de un principio fundamental de signo unitario, global, dinámico y corrector como es el principio de igualdad entre hombre y mujer en la Comunidad y en nuestro país, como miembro inmediato.

Blanca Vilá Costa es profesora de Derecho Internacional Privado y coordinadora del Tercer Ciclo de Estudios Europeos de la universidad Autónoma de Barcelona.



Técnicas nuevas para la colonización más antigua

VICTORIA SAU

Uno de los conceptos básicos que el movimiento de las mujeres ha elaborado y puesto en una frase reivindicativa, breve pero de contenido sangrante, ha sido la del *derecho al propio cuerpo*. Pero aun a riesgo de parecer pesimista, ¿saben las mujeres en profundidad lo que reclaman? ¿Hemos meditado las mujeres hasta qué punto ese *derecho* nos fue usurpado? ¿Asumimos, mujeres y hombres el significado revolucionario de su recuperación?

Durante una década larga las mujeres han batallado por el derecho a disponer de su sexualidad, a una maternidad libre y responsable, a tener hijos y al disfrute de un trabajo simultáneamente, a la interrupción voluntaria de un embarazo no deseado... La simple enumeración de esos puntos nos demuestra que el cuerpo femenino, sus funciones biológicas necesarias para la transmisión de la vida, ha funcionado históricamente a modo de un territorio colonizado.

Pero ¿qué ha sucedido además en este tiempo? Dentro del progreso científico y tecnológico general, ciertas áreas del saber tales como la genética y la biología han hecho descubrimientos relacionados con el proceso de la procreación que en apariencia vienen a solucionar conflictos de la mujer o de la pareja en este terreno. Pero la realidad no está a la altura ni del pretendido *derecho al propio cuerpo* que las mujeres enarbolan ni de los avances científicos que médicos e investigadores pretenden poner a sus pies.

La supuesta liberación sexual de estos años recientes ha conseguido la conquista de autonomía de comportamiento de las jóvenes con respecto a los adultos que les prohibían tradicionalmente dicha libertad, pero no ha significado todavía una liberación con respecto al varón de su misma edad y del modelo sexual del que es portador. Los resultados están a la vista: la obligación de la virginidad es sustituida por la de una desboración cuanto más anticipada mejor; los embarazos precoces de niñas pubéres con todas las consecuencias negativas para su cuerpo y su psique; la trivialización de la interrupción vo-

luntaria del embarazo, cuyo número indica que se utiliza más como un anticonceptivo retardado, a favor de la sexualidad del hombre, que como el derecho al propio cuerpo constitutivo de la dignidad de la mujer que realmente es. Paralelo a estos fenómenos observamos que la libertad sexual no incide en la desaparición de la prostitución, que aumenta pavorosamente en la medida que funciona como una de las válvulas de seguridad económica en tiempo de crisis del sistema capitalista-patriarcal.

La separación entre sexualidad y procreación la conoció y la estableció culturalmente la mujer en los tiempos arcaicos basándose en su propia anatomía y fisiología que le permitían esta diferencia. Sin embargo, durante milenios la humanidad ha funcionado sin esta diferenciación porque el hombre se había hecho amo del control de la demografía. Y con ella, del linaje.

Los avances científicos

Los recientes avances científicos y tecnológicos, al margen de sus posibles ventajas, no hacen sino reproducir una estructura milenaria. Georges David, presidente fundador de los Centros de Estudio y Conservación del Esperma (CECOS), en Francia, dice que la inseminación artificial *post mortem* tiene su correlato histórico en la ley del levirato por la que un hombre fallecido podía tener hijos merced a su viuda era casada con un hermano de éste. También la separación que la ciencia ha hecho posible entre fase fecundadora y fase gestadora permite que sean no una sino dos mujeres las que llevan a cabo la tarea femenina de transmitir la vida. Surge así el concepto de *útero de alquiler* o *madre portadora*, que en sentido estructural también es antiguo. La Biblia nos presenta el caso de la esclava Agar que hace de madre biológica sustituta de la estéril Sara para que ésta no pierda su estatuto de esposa de Abraham. Las categorías inferiores de esclava y criada no considero que difieran mucho de las actuales. Los bancos de semen no han hecho más que materializar el drama del ser hu-

mano varón, que éste se empeña en no trascender, de que biológicamente los hombres son en su mayoría reproductivamente superfluos.

A la inseminación artificial le ha seguido la fecundación *in vitro*, que a todos los problemas éticos que plantea, desde los embriones supernumerarios hasta los congelados, añade el de la elección del sexo del hijo. Lo que en el proceso natural es imposible o difícilmente manejable, en el laboratorio puede practicarse ya con un alto índice de éxito. ¿Y cuál es el sexo preferido? Además, ¿quién lo elige: el padre, la madre o el poder político, que es universalmente masculino? En una serie de encuestas citadas por E. Sullerot realizadas en Europa, América y Asia sobre la elección posible del sexo del hijo a la respuesta ha sido favorable al varón en todas menos en una, la belga. A raíz del descubrimiento en EE UU de una técnica que aislaba esperma con alta probabilidad de engendrar varones se hizo un estudio matemático de las consecuencias si se seguía la orientación en selección esperada. Los resultados fueron que la *sex ratio* o proporción entre los sexos alcanzaba desde los 169 varones por 100 niñas en Corea hasta los 124 por 100 en Bélgica, donde estas últimas vimos que tenían preferencia.

Digamos, por último, que los nuevos avances científicos y tecnológicos no tienen por qué responder a la misma planificación estructural que los bienes de consumo en una sociedad patriarcal-capitalista que no busca atender las necesidades espontáneas de los individuos, surgidas de su propia evolución y desarrollo personales, sino que le son creadas artificialmente desde fuera de ellos mismos e impuestas después.

La mujer como creación del hombre —Eva, Pandora— es un ser descreado que hace entrega de sus vísceras al poder para que las manipule. Y entre esas vísceras también está su corazón. Sólo que ahora sabemos que el corazón también está en la cabeza. Y es legado el tiempo de recuperarla.

Victoria Sau es profesora de Psicología Docente en la universidad de Barcelona.



La religión, ¿enemiga de las mujeres?

CATHARINA J. M. HALKES

Existe un viejo dicho según el cual la mujer siempre ha sido una buena amiga de la religión, pero la religión nunca ha sido amiga de la mujer. Las mujeres son hoy cada vez más conscientes de su propia condición y del desarrollo que ellas mismas realizan en su nuevo origen, a través de movimientos feministas más radicales.

De antiguo, en todas las culturas, la religión ha sido la fuerza soporte de las gentes que dio sentido y significado a su existencia e intentó dar una respuesta a los valores últimos y finales de la misma. Sabemos también que en las más antiguas religiones, la Magna Madre, la Gran Madre, permanece central, como símbolo de portadora de vida, transmisora de la vida y la que a la vida alimenta. El ciclo de las estaciones, la regularidad de los flujos y mareas y del sol y de la luna se convierten en un misterio conocido en el que toma parte la Gran Diosa. Sobre todo, la Madre Tierra era para los hombres (y lo sigue siendo todavía entre los indios, por ejemplo) el seno materno en donde surge toda nueva y fructífera vida y, por ello, debe ser tratada con respeto.

Esta orientación, eminentemente maternal, de la religión, con el transcurso del tiempo dejó paso a un culto cada vez más masculino, que surgió y llegó a su máxima expresión a través del monoteísmo de Israel y por el cristianismo. Es el nacimiento del Dios único que desdibujó los fenómenos de la naturaleza y retrorrotó toda adoración y veneración hacia un Dios que fue creador y liberador para Israel y que fue llamado Padre por Jesucristo.

El Dios de Israel llega hasta nosotros en lenguaje e imágenes más como un Dios masculino —Señor, Rey, Guerrero, Juez— que como un Dios materno (aunque también hayamos descubierto en los últimos 10 años términos y símbolos maternales para Dios, mediante cuidadosas interpretaciones de la Bi-

blia hechas por mujeres). Pero ha decidido la imagen paterna de Dios la palabra dirigida por Jesús a Dios: "Abba" (Padre). De ahí también que el monoteísmo de Israel haya perseverado con mucho esfuerzo por situarse frente a las religiones maternas y todos los ídolos, lo que naturalmente ha tenido consecuencias perjudiciales para el respeto y el valor de la mujer. Puesto que ella ha sido degradada a través de esta evolución, ya no sirve para simbolizar lo sagrado ni para interceder por ello (como sacerdotisas). En su origen, era justo lo femenino, la divinización materna; más tarde sucede al revés, y se considera a la mujer, por su misma sensualidad femenina tenida por peligrosa, como despreciada y empujada.

Teorías contra la mujer

Sin embargo, en términos generales, se puede establecer una triple teoría (ideología), que viene a esbozar a grandes rasgos la historia de las conductas y pensamientos occidentales, de la que las mujeres han sido víctimas.

1. En primer lugar, las mujeres son consideradas como una propiedad, como objeto o como instrumento en una convivencia teñida de patriarcalismo. Esta ideología actúa también estructuralmente: en términos de ocupación y en aspectos de poder, e igualmente en el psicológico de la relación hombre/mujer, tanto en lo personal como en lo colectivo.

2. El resultado es un profundo, inconsciente y no asimilado temor de los hombres hacia las mujeres que se traduce en lo ideológico, en que ellas son manchadas y coaccionadas en su sexualidad femenina, permaneciendo muy sensuales y próximas al cuerpo, unidas tierra y materia. De aquí viene su minusvaloración y reducción a objeto.

3. En tercer lugar, vemos simultáneamente la inclinación a la idealización y al romanticismo de las mujeres: como ser moral y es-

piritual superior al hombre, pero, menos dotado intelectualmente, y por ello dependiente de él y necesitado de su protección en el aspecto personal y, en la dirección de su vida pública.

Será posible que en esta ideologización, la religión, la tradición judeo-cristiana, pues, (que es a lo que nos limitamos aquí) hubiera jugado un papel importante a través de las formas de convivencia reconocidas para legitimar y sacralizar el pensamiento y la cultura dominantes. Sin embargo, también tenemos que considerar que la religión cristiana ha colaborado en el triunfo de esta cultura y de esta manera de pensar. Vemos también, por ejemplo, el resultado de cómo las mujeres pueblan las iglesias, mientras los hombres las controlan: cómo las mujeres se ocupan de las procesiones litúrgicas, mientras los hombres las preceden. Los hombres tienen en sus manos tanto la organización de la institución como la ejecución de las acciones y la formulación de la doctrina. De ahí que ejerzan su poder sobre las posibilidades reproductoras de la mujer y delimiten cuándo su sexualidad es buena y cuándo es mala. Lengua e imágenes son en este sistema religioso deliberadamente masculinas. Cuando a veces se utilizan también imágenes y símbolos femeninos, son deformados y manipulados hasta la percepción y la proyección masculina. El ejemplo de la imagen correlativa Eva-Maria es suficientemente demostrativa.

Naturalmente, se puede hacer la objeción de que en todas las épocas ha habido mujeres destacadas en nuestra historia; en la Iglesia también: santas, místicas, abadesas de monasterios dúplices, con un poder bien visible. Pero son las excepciones que confirman la regla.

Vivimos ahora un movimiento histórico en el que las mujeres se han descubierto a sí mismas, tanto como personas como en la medida en que son limitadas por los demás, por una poderosa e influyen-

te cultura de hombres y por una iglesia patriarcal y jerárquicamente constituida, en la que los santos varones, padres de la Iglesia y confesores, continúan enseñando a las mujeres lo que son: destinadas a la maternidad, a la vida del hogar, a cuidar de los demás y a hacer de gallinas. Pero las mujeres empiezan ya a preguntarse: "¿Quién soy yo?, ¿por qué vivo así?, ¿cuál es mi misión original y propia en la vida?". Según la Biblia, Génesis, 1, leemos que el ser humano, tanto hombre como mujer, ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, sin distinción de sexo. De esto se desprende como mandamiento que cada persona puede y debe vivir triunfante, liberada, inspirada, traspasando fronteras para realizarse personalmente y dar a su vida una respuesta en clave de creación.

Con este descubrimiento de su propia e inalienable representatividad, han entrado las mujeres en una nueva fase histórica, una fase en la cual luchan por cumplir su papel dentro y fuera; junto a su fertilidad corporal dan forma también a las necesidades de la vida pública, del medio, de la paz.

Escribo plenamente consciente: las mujeres luchan, puesto que no es cosa fácil cambiar el pensamiento dominante para llevarlo a su camino, para cambiar una cultura y una religión dominadas por los hombres.

Iglesia y religión han dado a la mujer consuelo y confianza, y han hecho posible la expresión de sus emociones religiosas. Pero mientras, también han defendido e incluso sacralizado la relación establecida y fijada entre hombres y mujeres: vida exterior-vida interior, espíritu-cuerpo, racionalidad-emocionalidad son algunas de las polarizaciones surgidas de ello.

No es sin razón, pues, que tanto nuestra cultura occidental como la Iglesia católica se encuentren en un *impasse*, hayan alcanzado la crisis. Los aspectos masculinos han marcado tanto nuestro medio a través de la competencia, la agre-

sividad, la lucha por el poder, que han llegado incluso a amenazar a toda nuestra civilización. Ha llegado el momento de acometer una profunda conversión y transformación de la Iglesia y la cultura, en la que las mujeres tengan la palabra, también para la Palabra y la celebración de los misterios divinos, para acabar así con la exagerada unilateralidad. Las experiencias religiosas de las mujeres deben ser oídas con su clamor por una mayor representatividad en la Iglesia, para predicarse a sí mismas y difundir las Escrituras, y para estudiar la teología bajo una visión crítica.

Una cuestión de mujeres

La relación entre mujeres y religión es, ante todo, una cuestión de mujeres, pero tiene un interés mucho más amplio; tras la relativización del contenido materno en la cultura y la religión, ocurrirá lo mismo con los aspectos masculino y patriarcal, hasta llegar a través de ello a una nueva fase en la que hombres y mujeres culminen su dimensión humana como personas, en donde puedan realizar sus muchos y diversos dones, y no fijados a roles estereotipados.

La relación entre mujeres y religión no es ningún asunto de mujeres, sino la expresión de un problema en los hombres, en la medida en que los hombres van a compartir con las mujeres su poder y sus posibilidades, y también en la Iglesia, sobre la que deberán dar la talla a la visión de San Pablo en su Carta a los galatas: "En la libertad de Cristo no existe más dominio de clase, sexo o raza de unos sobre otros; no hay ya más judíos o gentiles; esclavos o libres; hombres o mujeres, puesto que todos juntos somos uno en Cristo Jesús".

Catharina J. M. Halkes es profesora de Teología Feminista en la facultad de Teología de la universidad Católica de Nimega (Holanda). Colaboradora del boletín teológico internacional Concilium.

8.1.1.4. La presencia de las mujeres en los medios de comunicación: radio, prensa, televisión

De todos estos fenómenos de comunicación en los que la presencia de la mujer es relevante, trata en sus páginas siguientes este libro. Iniciándose, en su desarrollo, con la prensa, y por ser este medio en el que desarrolla parte de su obra Núria, veamos las implicaciones que tuvo la presencia de las mujeres en este medio:

(...) A lo largo de los capítulos anteriores ha quedado en evidencia que las circunstancias políticas y sociales de la España de los años de la transición, no eran las más idóneas para facilitar la presencia de las mujeres en los medios de comunicación.

Isabel Blas (que escribe este capítulo VIII), analiza esta situación, en primer lugar, referida a la prensa, dice:

Para examinar la realidad de la mujer en la prensa en el período estudiado en este trabajo, se debe considerar, en primer lugar, la situación de la propia prensa en España que, desde principios del siglo XX, había ya comenzado a evolucionar: (...)

Pero este proceso de transformación ⁶⁷ se va a ver frenado por las circunstancias políticas que trajo el general Franco y la guerra civil española. Y no será hasta 1975, con la muerte del dictador, que se produzcan lentas transformaciones. Isabel Blas, este momento histórico, crucial para la mujer, lo expresa así:

Pero han sido años terribles que han conformado un sombrío panorama para las mujeres tanto desde el punto de vista de receptoras como de emisoras de la información. (...) Y les afectan más porque esos mensajes persuasivos, culturales o diversivos son mensajes que, en primera instancia, se conciben para unos receptores masculinos, lo que ya podría calificarse cuando menos de lamentable. Pero que resultan más lamentables todavía si se conciben para las mujeres puesto que, filtrándolos a través del modelo femenino dominante de la época, se asegura y consolida el prototipo que ya se ha ido poniendo de relieve en capítulos precedentes: la mujer entendida no como persona autónoma, libre, concienciada y responsable de sus actos, sino aceptada exclusivamente como madre y esposa, a la que sólo se le permite que tenga interés por cuestiones de cocina, puericultura, cuidado personal, jardinería, moda, economía doméstica y a la que, para terminar de alienarla, se le permite llegar a “horizontes de grandeza” *informativa, formativa, cultural o diversiva* haciéndole consumir páginas y más páginas de relatos -escabrosos o remilgados- sobre la vida de las familias reales europeas, de aristócratas o de gente famosa por su calidad de artistas, personas públicas, etcétera.

⁶⁷ Véase para mayor información el estudio de María Cruz y María Dolores Saiz, *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza Universidad Textos, 1996.

Como pertinentemente ha señalado Isabel Blas, éste será el prototipo femenino al que irán dirigidas algunas publicaciones; otras, sin embargo, se ofrecerán como soporte para otro tipo de información más crítica. A este respecto Isabel Blas se expresa así:

Bien es verdad que, por fortuna, no es necesario que la publicación sea entendida exactamente como feminista, para que las mujeres dirijan, trabajen o escriban en ella cada vez en mayor medida en defensa de los intereses, de los verdaderos intereses, de las mujeres. De esta forma, emisoras y receptoras se mezclan con, cada vez, más visos de normalidad.

Así pues, empiezan a convivir dos tipos de prensa como vías de información, junto a revistas de “interés” femenino, se da la prensa de los periódicos o revistas de información general, donde las periodistas ocupan puestos en las redacciones o las colaboraciones de las escritoras en estos medios empieza a ser frecuentes, incluso como críticas; asimismo aparecen las primeras directoras de diversas publicaciones. En esta etapa de abertura, Núria Pompeia colabora ya como dibujante gráfica en la revista *Triunfo* de Madrid, una revista de información general. Carmen Alcalde, Cristina Almeida, Natalia Calamany, María Aurelia Capmany, Lidia Falcón, Cristina Fraga, Julia Luzón, Rosa Montero, Felicidad Orquín, Montserrat Roig y Cristina Rubio, entre otras, figuraron o escribieron en la revista. Leamos lo que se dice de esta revista en el artículo que venimos viendo:

Una revista de información general, *Triunfo*, cuya segunda etapa había comenzado en 1962 bajo la dirección de José Ángel Ezcurra (coincidiendo casi en el tiempo con la entrada en el Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga) y que se caracterizó siempre por su posición avanzada en defensa de una cultura abierta y plural, publica en 1971 un número extraordinario sobre el matrimonio. Ello provoca el procesamiento de cuatro colaboradores de la revista, el secuestro de los ejemplares en los quioscos, una sanción de cuatro meses de suspensión y una multa de 250.000 pesetas.

En otras ocasiones esta revista incluyó artículos sobre la mujer que se desviaban del tratamiento alienante y embrutecedor de muchas de las revistas para mujeres. Algunos títulos de artículos darán una mejor idea de la postura de autoras y revistas: “Una aproximación feminista: la mujer en la práctica psiquiátrica” y “Las mujeres médicos”, por Carmen Sáez Buenaventura; “Las prostitutas: marginadas y utilizadas”, por Julia Luzón; “Lengua y feminismo: el sexo de las académicas”, de Joaquín Rábago y “El adulterio no es escándalo público”, por el Colectivo Jurídico Feminista (Cristina Alberdi, Ángela Cerrillos y Consuelo Abril).⁶⁸

⁶⁸ *Obr. cit.*, p. 347.

El Renacimiento de la democracia, un parto difícil para la izquierda. *Lidia Falcon*

La tortura aplicada a las mujeres. *Regina Bayo / M.^a Encarna Sanahuja*

Mujeres de Roca: Una lucha sin cuartel. *Maite Goicochea*

Concepción Arenal: Una avanzada de su época. *Paloma Castañeda*

Cine de niñas en flor. *Gumer Fuentes*

La banca a la bancarrota. *Marisa Hajar*

Liliana Cavani: Una sádica autopsia de la crueldad. *Ana Moix*

Carta de Vindicación a don Adolfo Marsillach

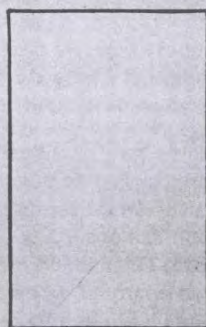
LAS MILITANTES: PROCESO A LOS PARTIDOS



EMPAR PINEDA (MC): Los partidos comunistas (no hablemos ya de los que han abandonado los principios revolucionarios) no han desarrollado teóricamente la contradicción de la mujer con el hombre ni de su lucha de liberación.&



NURIA POMPEIA (PSC-Congrés): Hasta ahora los partidos no han hecho nada por la mujer, no se habían planteado su problemática.



MUJERES LIBRES: Los hombres pueden vivir el problema de la mujer a nivel intelectual, pero no vivencial. Hay mujeres en la CNT que no ven la necesidad de un grupo específicamente feminista.



MONTSERRAT ROIG (PSUC): Creo que el PSUC durante muchos años se ha olvidado de la mujer... Dentro del Partido, la conciencia del militante hombre ante la problemática de la mujer depende de la lucha de las mujeres militantes.



LIDIA FALCON (Colectivo Feminista): El problema específico de la mujer es la reproducción y como sexuado, y el trabajo doméstico que le es atribuido, constituyen a la mujer en clase social y, como tal, todas las clases, tiene que luchar ella por su liberación.

DOCUMENTO Sufragismo: Las españolas brillaron por su ausencia

Ana Estany

NÚRIA POMPEIA (SEGUNDA IZQUIERDA), "LAS MILITANTES: PROCESO A LOS PARTIDOS", EN VINDICACIÓN FEMINISTA, N.º 9, 1 DE MARZO DE 1977.

LA RAZON DE LA SINRAZON QUE CON LA RAZON SE ENT

LAS MILITANTES: PROCESO A L PARTIDOS

El mejor síntoma de la fuerza, del empuje que en la sociedad está adquiriendo el Fe, es la múltiple contradicción que se está produciendo en el seno de los partidos políticos con evidente estrategia electoral se afanan por programar el tema de la mujer— entre pañeras y compañeros militantes, y también en el seno de las organizaciones feministas esfuerzo por adoptar con urgencia una ideología y una praxis todo lo definitivas pos hacer del Feminismo una revolución social irreversible.

En VINDICACION FEMINISTA dialogamos con militantes de partidos, organizaciones y sindicales y del Colectivo Feminista de Barcelona. Lo que a continuación reproducir síntesis de lo que se dijo, aclarando antes que de las mujeres invitadas a nuestra Ru aceptó participar en ella como representante del Colectivo Feminista, Lidia Falcón, las demás lo hacían tan sólo como miembros comprometidos a sus ideologías.

MUJERES LIBRES, representadas por cinco miembros que prefirieron no identificar Falcón, del Colectivo Feminista; Empar Pineda, del Movimiento Comunista (MC); Nu peña, del PSC-congrés; Montserrat Roig, del Partit Socialista Unificat de Catalunya Soledad Balaguer (ex-PSP), Ana Moix y Carmen Alcalde, de VINDICACION.



El mejor síntoma de la fuerza, del empuje que en la sociedad está adquiriendo el Feminismo, es la múltiple contradicción que se está produciendo en el seno de los partidos políticos...



Nuria Pompeia, PSC-Congrés: *Creo que los partidos no se habían planteado hasta ahora la problemática de la mujer, o en todo caso a un nivel casi nulo.*



Soledad Balaguer, ex-PSPC: *Las mujeres que están en partidos muy pocas toman conciencia de que tienen una lucha específica como mujeres.*



Montserrat Roig, PSUC: *La lucha debe tener una estrategia propia, implica la necesidad de autonomía por de las formaciones políticas creada de la historia...*

M. ROIG: Para las mujeres del PSUC, el movimiento tiene que ser autónomo de los partidos políticos. Se acepta la doble militancia.

E. PINEDA: Antes de abordar los temas que he oído discutir, quiero explicar un poco cómo están las cosas en el M.C. Debo decir, primero, que hace muy poco que nos hemos dado cuenta de todo esto. La lucha de la mujer debe tener una estrategia y un desarrollo táctico propios, lo que significa la necesidad de autonomía política, ideológica y organizadora fuera de las formaciones políticas creadas a lo largo de la historia para resolver otras muchas contradicciones. Para nosotras uno de los problemas fundamentales es cómo hallar la articulación entre ambas luchas, cómo encontrarla de modo que se ayuden las unas a las otras o, al menos, que no se antagonicen. Estos antagonismos pueden darse y también los terribles ejemplos de las mujeres sufragistas apaleadas por los obreros. No admitirlo sería ignorar lo que significa la contradicción de la mujer. Compañeras nuestras se han encontrado en situaciones muy duras en el seno de Comisiones obreras, en el seno del movimiento obrero, donde desgraciadamente están más arraigadas las ideas del sistema patriarcal, del machismo en general. En cuanto a si la mujer es una clase o no, no tenemos la cuestión resuelta. No es difícil admitirlo aunque no lo vemos claro. Quisiéramos que desarrollaseis más este término, y romper los esquemas de que sólo las mujeres proletarias deben llevar adelante la lucha por su liberación. Montse Roig ha hecho referencia a que las mujeres burguesas tendrán más dificultades para incorporarse a la lucha no por ser mujeres sino por lo que su situación social representa. Referente a esto pensamos que quizá desarrollar, agudizar, la contradicción hombre-mujer en todas las mujeres, es un elemento fundamental para conseguir esta hermandad entre todas las mujeres. En lo que a nuestro partido se refiere tenemos hoy absoluta libertad para emprender nuestra tarea. Creemos que el problema de articulación entre ambas luchas se resolverá, que las mujeres deben llevar una lucha autónoma tanto

en ideología como en estrategia, en los partidos o en otro grupo social y político, habría que discutir qué papel tienen que jugar las mujeres comunistas, cómo debemos relacionarnos con el resto de las mujeres.

VINDICACION: ¿Creéis vosotras que seguís dentro de los partidos, que los programas de vuestros partidos sobre la mujer son lo suficientemente amplios, válidos, y pueden conducir verdaderamente a la liberación de la mujer?

RESPUESTA GENERAL: ¡No!

VINDICACION: Dada esta lucha interna, que parece que debe ser agotadora, ¿qué críticas hacen las militantes de partidos a un feminismo puro, auténtico y libre de partidos? ¿Por qué no se acepta, dentro de los partidos, la existencia de un partido feminista?

MUJERES LIBRES: En cierta forma es imposible meternos todas en una organización feminista, con F mayúscula, porque nuestras creencias difieren. Mi vía no sería la tuya.

L. FALCON: Quisiera plantear una cuestión de principio fundamental. Hablamos mucho de feminismo, pero no lo hemos definido. Dices que irías al feminismo con tu ideología, y tú con la tuya, y la otra con la suya... ¿esto sería normal si no existiera ideología feminista o no estuviera en vías de elaboración. Pero en el momento en que unas mujeres deciden que tienen que militar en un grupo feminista u organización política o partido o como se quiera llamar, es porque esa organización ha elaborado una ideología. Lo que el feminismo no es, es la suma o división, la media del anarquismo, del comunismo de tu partido, del otro, del socialismo, etc. Pretendemos que sea algo nuevo, racional, consecuente con la lucha de la mujer, que recoga sus contradicciones, su estrategia, su táctica y sus aspiraciones. No pretendemos haberlo conseguido. Vosotras aquí representáis cinco organizaciones revolucionarias. Y todas representáis a una sola clase que es el proletariado. Entonces, no pretendáis que el feminismo

sea único, monolítico, concreto, co y encerrado. Nosotras estamos puestas a aceptar que dentro de lo habrá cinco corrientes, seis, séis, porque también hay veintiseis sectores diferentes de proletariado y veintiseis maneras de entender la lucha.

E. PINEDA: El movimiento de la mujer acaba de empezar a decir refiriéndome a vosotras. En acuerdo con Lidia: pasará de este sentido, nosotras, en cuanto de nuestro partido, pensamos legítimo es organizar un partido de mujeres exclusivamente, como una cuestión en la que participen mujeres militen en otros grupos u otros. Eso, tal como está ahora y mucho tiempo, dará formas organizativas y al decir organizativas quiero decir serán reflejos organizativos de diferentes estrategias, tendencias, modos de lucha, etc. Y esto no debe asustar algo evidente, es aceptar la realidad. Nosotras reconocemos que el movimiento no ha desarrollado el problema de la mujer teóricamente. Y hay otra: la actitud de los partidos comunistas, y no hablo ya de los que han donado los principios revolucionarios que no han hecho nada para la mujer. ¿Que habrá tendencias de la lucha de liberación de la mujer? ¿Que no sólo hay una concepción del feminismo? Evidente. ¿Que concepciones se dan hoy en organizaciones diversas y dentro de los partidos? Evidente. Y es una realidad que hay que aceptar no como un mal menor sino la única salida. Hay que ir con la cabeza abierta tanto en lo referente a la mujer como a todas las demás tradiciones para las cuales, hoy por los partidos comunistas arcaicos no preparados, y teniendo en cuenta no son de verdad revolucionarios podrán enfrentarse con éxito a la del proletariado, ni podrán apoyar la lucha de la liberación de la mujer.

N. POMPEIA: No creo que la mujer sea una clase social, como dice Lidia

VINDICACION: MUJERES LIBRES, ¿está vinculada o establece un puente con M.L., la revista que se publicaba antes de la guerra? ¿Sigue la misma línea?

MUJERES LIBRES: Sí, pero con aspectos diferentes. Actualmente no somos un grupo feminista. Nosotros consideramos que el feminismo es una forma antagónica del machismo, es recrear los esquemas machismo-feminismo. Y creemos que es la liberación del individuo lo que cuenta.

VINDICACION: El feminismo no se ha planteado, ni ahora ni nunca, como algo opuesto al machismo que es algo muy distinto, una tara biológica. Lidia, como representante del Colectivo Feminista, podría aclarar esta versión del feminismo anti-hombre que creéis que propugnan las feministas.

L. FALCON: Después de un largo estudio, hemos considerado que no hay ninguna opresión que no parta de una explotación. Después de muchos años de haber oído argumentar que las superestructuras ideológicas como la cultura, la religión, la política, las leyes... son las que oprimen a la mujer, hemos llegado a la conclusión de que tenía que existir la estructura económica y material que permitiera una opresión, que es la superestructura que posteriormente se elabora para mantener la explotación. La base económica y material de esta explotación está basada en la familia, como estructura económica subsidiaria que apoya a cualquier otro modo de producción. Dentro de la familia se mantienen dos producciones, una la de la fuerza del trabajo: la reproducción, y otra la del trabajo doméstico, y en ambas la mujer es la explotada. A partir de esta explotación primera se elabora toda la ideología machista. La mujer es la que produce, y la que reproduce la fuerza de trabajo. Sin ella no existe la humanidad, ni la sociedad, ni el modo de producción, ni las relaciones de producción. Así, la primera producción es la reproducción, y a partir de la tarea específica de reproducir que tiene la mujer también se le adjudican los trabajos domésticos. Sobre esta forma específica económica de explotación se elabora la cultura, las relaciones sociales, la religión, las leyes, las costumbres, que oprimen para asentar la explotación. Repetimos que consideramos que no hay ninguna opresión que no parta de una explotación primera. Al hacer este análisis tenemos que sacar la conclusión de que por su papel específico en la reproducción, con sus características peculiares, la mujer es una clase y que como todas las clases tiene que ser *ella* la que lucha por su liberación. Que en esta lucha, como cualquier clase oprimida, puede establecer unas alianzas con otras clases, que están también oprimidas por su situación específica en la producción, y que la lucha tiene múltiples contradicciones. Estas contradicciones no se pueden establecer a nivel mecánico, o maniqueo entre capital y proletariado, porque

entonces olvidáramos las explotaciones y las opresiones del campesinado, de la pequeña burguesía, de la intelectualidad, del estudiantado, de las nacionalidades... Si hacemos tabla rasa de todas esas contradicciones y decimos que la lucha fundamental es proletariado-capital, hemos reducido los términos dialécticos, a una lucha maniquea entre buenos y malos. La mujer es una clase por su lugar en la producción, y como clase tiene una lucha específica que desarrollar. Para ello cabe la discusión de si precisa de un partido, o de organizaciones diversas. De si en esta misma clase, como en todas las clases, existen sectores diferentes, que por sus características, su cultura y sus medios de consumo, se diferencian, como hay diferencias entre la vida de un obrero pobre de Jaén y la de un obrero sueco. Esto es otra cuestión a discutir.

VINDICACION: ¿Qué están haciendo los partidos frente a la problemática de la mujer?

N. POMPEIA: Creo que hasta ahora los partidos no se habían planteado la problemática de la mujer, o en todo caso a un nivel casi nulo. Ahora, a raíz de que hay un movimiento de mujeres, los hombres de los partidos han empezado a plantearse el problema. Los partidos, en sus programas, incluyen reivindicaciones de la mujer. Cómo lo llevarán a la práctica, ya lo veremos. En mi partido, el programa se está elaborando justo ahora. Algunas mujeres estamos preocupadas por el tema y otras no, ni lo aceptan, piensan que bueno, cuando llegue el socialismo todo se resolverá. Y los hombres del partido dicen, a ver estas mujeres que están en movimientos feministas que participen en el programa.

M. ROIG: Creo que el PSUC durante muchos años ha olvidado a la mujer. Quizá una posible justificación pueda ser la dureza de la clandestinidad. Pero esto lo digo desde un punto de vista crítico. Además, las mujeres del partido han asumido sin crítica el papel de compañera del militante y, por otro lado, el militante perteneciente a la clase obrera se sentía inseguro por la misma necesidad de su propia concienciación, muy difícil de asumir bajo el franquismo. Ha necesitado la seguridad de la familia y de las relaciones con su mujer. Ahora el partido empieza a asumir la problemática de la mujer. Dentro del PSUC la conciencia del militante hombre ante el problema de la mujer depende de la lucha de las mujeres militantes. Por otra parte, la militante proletaria tiene miedo del feminismo, es un hecho que hay que admitir: no lo entiende, cree que es un movimiento burgués, intelectual, teórico...

VINDICACION: Esta coincidencia del movimiento feminista con la preocupación de los partidos por el tema de la mujer, ¿no es oportunismo? Además, ¿por qué las mujeres que hemos militado en partidos, si realmente creemos en la

lucha feminista nos empeñamos en mantener esta buena fe respecto a los partidos?

M. ROIG: Últimamente los partidos están descubriendo el contenido revolucionario de la lucha femenina y están intentando asumirlo. Yo no llamaría a esto oportunismo, aunque algunos militantes consideren el tema desde un ángulo electoral. Lo que sí es cierto es que si las mujeres que están dentro de los partidos no se empeñan en transformarlos, éstos no lo harán. El hecho de militar en un partido obrero significa que creemos que la lucha por la hegemonía de la clase obrera, es una lucha muy importante y cuando nosotros sepamos integrar la lucha por la liberación de la mujer dentro de la lucha por la hegemonía de la clase obrera, más sabrá asumir estos problemas esta misma clase obrera. Si Lidia, y el Colectivo Feminista, creen que la mujer es una clase es evidente que deben organizarse como un partido. La polémica radica en si la mujer es o no una clase social. Yo creo que no. La mujer es un grupo que no se ha desarrollado como clase. Las clases pueden desaparecer, según Juliet Mitchell, pero la mujer no desaparecerá nunca. Pero dentro de este grupo inciden una serie de factores que podríamos llamar factores de clase, por ejemplo el ama de casa es un grupo económicamente diferenciado.

S. BALAGUER: Quisiera que, las que estáis en partidos, explicarais cómo en la práctica ven los partidos vuestras reivindicaciones como mujeres. Supongo que conocéis la anécdota del mayo del 68 francés, cuando estaban todos reunidos en la universidad y se dieron cuenta de que mientras los estudiantes estaban pintando pancartas, las mujeres estudiantes les preparaban bocadillos.

L. FALCON: Aun hay algo peor: cuando un grupo de mujeres quiso dar un mitin, tras hacerlo los estudiantes, los obreros, etc. para hablar de la problemática de la mujer, no las dejaron, las echaron a empujones y silbidos.

S. BALAGUER: ¿Hasta qué punto los partidos están haciendo algo para cambiar las cosas a nivel práctico? No me refiero a los programas, pues me importan poco ya que se hacen para ganar unas elecciones.

M. ROIG: Los programas del PSUC sobre la liberación de la mujer son muy anteriores a las posibles elecciones. Lo que está muy claro para las mujeres del PSUC es que la lucha por la liberación de la mujer tiene que llevarse a cabo formando parte de grupos de lucha específica, autónoma. Y todo intento para constituir un movimiento de mujeres dentro del partido ha quedado en franca minoría.

VINDICACION: ¿Se está de acuerdo con la doble militancia o no? ¿La mujer es una clase y tiene que reivindicarse ella misma o tiene que hacerlo dentro de los partidos?



Lidia Falcón, Colectivo Feminista de Barcelona: Dentro de la familia se mantienen dos producciones. Una la de la fuerza del trabajo (la reproducción) y otra, la del trabajo doméstico. En ambas, la mujer es la explotada.



Empar Pineda, MC. Los partidos comunistas no podrán enfrentarse con éxito a la lucha del proletariado ni a la de la liberación de la mujer.

mo... Bueno, una organización sólo de mujeres. Me parece utópico, aunque lo respeto y entiendo. El hecho de hacer una rama sólo feminista... hay muchas mujeres que no quieren renunciar a tener tratos con los hombres.

L. FALCON: Al trato con los hombres no se renuncia.

N. POMPEIA: Bueno, pero si entras a un feminismo radical hay un distanciamiento con los hombres.

L. FALCON: Ya a veces sin entrar en él, ¿no? ¿Quieres decir que no podemos tener hombres en casa ni vivir con ellos, ni amarlos, ni hablarles...?

N. POMPEIA: No me refiero a esto. Quiero decir que es discriminarte doblemente. Lo que hay que hacer es trabajar dentro de los partidos, y me parece muy importante, desde el punto de vista feminista, trabajar dentro de un partido para concienciar a las mujeres y a los hombres que lo integran.

M. ROIG: La mujer, sea clase o grupo, es un núcleo económica y políticamente oprimido, esto está muy claro. Lo importante es que se organice y luche como grupo. La ideología feminista es aún incipiente, pero sin duda existe, y esto tenemos que agradecerlo a las feministas radicales que han avanzado mucho más que nosotras. Los ideólogos marxistas han olvidado bastante el tema de la mujer. Ahora hay que pensar cómo convertirnos en un movimiento de masas, que las mujeres luchen por sus reivindicaciones específicas. El grupo o clase mujer está despertando solidaridad. En las Jornadas, mujeres de todas las clases sociales, de la ciudad, del campo, etc. aplaudieron juntas las conclusiones finales. Esto es muy importante. Creo que debemos trabajar a fondo para que la lucha de la mujer se convierta en un movimiento de masas. Lidia cree que la mujer debe formar parte de una organización totalmente autónoma, no acepta la doble militancia. Nosotras creemos que nuestra doble militancia no distorsiona nuestra conciencia feminista.

E. PINEDA: Aquí entra también en juego el tipo de concepto de partido: si el partido sólo responde a la contradicción burguesía-proletariado, o si delante de la situación actual como es ahora la de un capitalismo superdesarrollado, no tenemos que llevar a cabo una organización en el seno de los propios partidos. Para nosotras, el problema no es sólo unificar la contradicción hombre-mujer, con la segunda contradicción burguesía-proletariado, sino ver de qué manera se tratan, ya que el planteamiento es totalmente distinto y autónomo. Nuestro problema es cómo articular estas dos luchas y no cómo unificar.

EL INTOLERABLE PANFLETO DE TERESA PAMIES

L. FALCON: Yo haría ahora, como representante del Colectivo Feminista, un comentario acerca del libro de Teresa Pàmies, donde tanto el Colectivo como yo hemos sido atacados, vilipendiados, insultados... Tal como está escrito este panfleto, confundiendo continuamente a compañeras de ANCHE con las del Colectivo, con la descripción detallada de cómo vestimos las feministas radicales, de la palidez o no palidez de nuestros rostros, la dentadura, el largo de las melenas, la ropa que llevamos, los movimientos que hacíamos, he visto retratado, clarísimamente, el ataque inquisitorial que durante siglos se llevó contra las brujas, personajes que había que quemar en la pira. Aunque hoy no nos quemarán en la pira porque no está de moda. En los procesos de brujería, se describía con gran detalle, aparte de las declaraciones sacadas bajo tormento, las características faciales y raciales y anatómicas de la acusada bruja. Con lo cual resultaba que daba igual que fuera una mujer vieja, fea, mugrienta, desarropada, que una hermosísima joven doncella. Aunque creáis que puedo exagerar en este momento, sobre todo las que no hayáis leído el libro, el impacto primero ha sido éste: el anatematizarnos, no por la ideología que defendemos (el libro no contiene ni una frase de las ocho comunicaciones que presentamos en las Jornadas) sino por nuestras actitudes personales.

M. ROIG: Respecto a lo que habéis dicho, que nuestro partido es autoritario, el libro de Teresa Pàmies es una prueba de que los militantes de nuestro partido pueden tener opiniones propias y expresarlas a través de un libro. Por lo tanto, no existe un dirigismo de ningún tipo. Teresa Pàmies desconoce completamente el feminismo, desde el punto de vista teórico y práctico, y el libro es una banalización del feminismo, una trivialización de lo que representa este despertar de conciencias, reduciéndolo todo al más puro folklore. Su lenguaje totalmente despreciativo, machista... Para mí el libro no tiene ningún interés. Todas las opiniones de Teresa Pàmies sobre la liberación de la mujer son absolutamente personales.

L. FALCON: Entonces yo rogaría al partido que pertenezca que hiciera alguna rectificación.

M. ROIG: La crítica que yo le haría es la siguiente: la banalización del hecho, el insulto totalmente gratuito, el no querer convertirlo en una polémica que podría ser muy interesante de lo que es el feminismo radical, y en su última parte, la reproducción sin ninguna gracia de las reacciones de la derecha catalana...

L. FALCON: Con la mala fe de haber reproducido del Colectivo exclusivamente un comunicado que se hizo el primer día, publicado por la prensa, en el que había un desdichado párrafo sobre las nacionalidades. Tan desdichado nos pareció cuando lo leímos que lo rectificamos. Sacamos otro al día siguiente explicando que lo que anteriormente habíamos dicho no era exactamente lo que queríamos decir. Ella, este punto, no lo reproduce.

E. PINEDA: Por lo que yo he leído del libro, ya que entero no lo he leído, me ha resultado intolerable totalmente. Lo que en el partido no se nos pasa es que cuando hay alguna persona públicamente conocida, sus opiniones se relacionan con las que pueda tener el partido, como en este caso puede haber ocurrido con Teresa Pàmies y el PSUC. Esto debe plantear el problema de dar algún tipo de respuesta o al menos explicitar públicamente vuestra opinión en tanto que mujeres del PSUC...

MUJERES LIBRES: Este libro refleja la opinión machista de un partido que siempre ha sido anti-feminista. Teresa Pàmies nunca ha sido feminista, ha sido una buena teórica del partido. No me extraña su reacción. Las declaraciones de Teresa Pàmies reflejan la línea mantenida en el partido respecto a la mujer, y que siempre ha sido la misma. Siempre. Quizá se haya superado porque el feminismo está de moda y tienen que decir algo más sobre el tema.

M. ROIG: Yo como feminista quiero añadir que la actitud de Teresa Pàmies es muy minoritaria dentro del partido. Teresa Pàmies está muy aislada y todo esto proviene de su total desconocimiento del feminismo.

extrañas conclusiones les han llevado a aceptar el *limpio juego democrático* del gobierno de la monarquía. Mediante qué argumentos han podido hacer abstracción de la realidad concreta de nuestro país, que se expone en explotación exhaustiva de las clases oprimidas, inflación, paro, miseria y represión social y cultural, para legitimar con su presencia legal en el país y sus actas de diputados, a un régimen político que el pueblo no ha escogido.

Con la presencia del PCE en las pantallas televisivas, en los periódicos del partido, en los mítines y en las alianzas políticas acaba de legitimarse la Monarquía española. Ninguna duda puede haber a las democracias occidentales, a los gobiernos europeos, al supranacional Mercado Común, a los Estados Unidos, que el pueblo español vive una democracia, y que su voluntad acaba de reflejarse en las urnas de las últimas elecciones.

El mismo partido que hizo la propaganda de boicot al referéndum —las alianzas obligan— el 15 de diciembre de 1976 presenta candidatos a la Cámara en las elecciones del 15 de junio de 1977, aceptando las condiciones establecidas por la reforma aprobada en el mismo referéndum. El máximo dirigente del partido que debe defender los intereses del proletariado, sonríe satisfecho a los fotógrafos, mientras conversa amigablemente



te en el Hotel Ritz con la Jefe de Gabinete del Presidente del Gobierno, mientras la clase obrera sigue siendo explotada sin límites, los obreros son despedidos libremente por los patronos, el paro aumenta, y los salarios no pueden competir con la inflación galopante. El mismo partido que tiene que liberar a las clases explotadas se alía con la burguesía. El partido que debe exigir un gobierno y un régimen político elegido por el pueblo, acaba y se somete a la Monarquía. Y todo ello por un sillón en el Congreso, un local en Madrid, un periódico legal.

Por un acta de Diputado el PCE debe

moderar las huelgas y someterlas a la vigente ley de conflictos colectivos, debe mantener el orden en las manifestaciones —ver el más triste ejemplo en el entierro de los abogados asesinados en Madrid, donde el servicio de orden del partido, al que pertenecían los muertos, se mostró más eficaz que la propia policía para garantizar que la manifestación no se desbordaría ni daría paso a la indignación ciudadana—, debe reducir la lucha del pueblo a conferencias autorizadas, mítines permitidos, manifestaciones legales y pacíficas, reuniones educadas con los demás partidos de la burguesía y de la pequeña burguesía, pactos y alianzas con los dirigentes de las clases poseedoras.

¿Y cómo si no... Si no se acata la legalidad y el régimen monárquico, cómo presentarse a elecciones, cómo obtener la legalización del partido, cómo editar un periódico y vivir tranquilamente en Madrid?...

Quando los objetivos revolucionarios de un partido comunista se convierten en los objetivos de una democracia formal burguesa, que ni siquiera tiene la justificación de haber sido aceptada como mal menor por las clases populares —ver el ejemplo de la República Francesa o italiana— el partido debería cambiarse el nombre. —LIDIA FALCON

LA RAZON DE LA SINRAZON QUE CON LA RAZON SE ENTIENDE

MONTSERRAT ROIG Y NURIA POMPEIA PUNTUALIZAN

Barcelona, 10 de marzo de 1977

Queridas compañeras de Vindicación:

Después de leer la mesa redonda que habéis publicado en el número 9 de vuestra revista, *Las militantes: proceso a los partidos*, y en la que participábamos como feministas y militantes del PSC y del PSUC, quisiéramos aclarar lo siguiente:

Nosotras fuimos llamadas para colaborar en una mesa redonda sobre la cuestión feminista y los partidos políticos. Al empezar la reunión, Carmen Alcalde nos advirtió que al final se hablaría del libro de Teresa Pàmies, *Maig de les dones (cròniques d'unes jornades)*, cosa que nos pareció muy correcta. Durante toda la mesa redonda se habló, con más o menos detalle, de los siguientes temas: 1) sobre la idea que tenemos de la práctica feminista las militantes de partidos políticos. 2) sobre el trato que dan actualmente nuestros partidos políticos a

la lucha por la liberación de la mujer. 3) exposición de nuestros debates internos sobre el feminismo. 4) sobre si la mujer es o no es una clase social. 5) sobre si la doble militancia es o no una táctica y/o una estrategia adecuadas. 6) sobre si la mujer de la burguesía, por ser mujer, puede luchar siempre y en cualquier lugar con la mujer del proletariado.

Quizás hubo otros temas menores que ahora no podemos precisar. Lo que sí recordamos es que al final, y ya dando los temas centrales e importantes por acabados, se nos pidió nuestra opinión sobre el libro de Teresa Pàmies. Opinión que dimos con sinceridad.

Lamentamos que, quizás por razones de espacio, los temas más candentes en la polémica feminista hayan quedado reducidos e incluso desproporcionados en relación con las opiniones surgidas a raíz del libro de Teresa Pàmies, sobre el cual estábamos todas de acuerdo y que no suscitó, por consiguiente, ningún tipo de

debate sino es la unanimidad en la condena.

Creemos que es una lástima que se haya desaprovechado una ocasión tan excelente para debatir problemas que nos atañen a todas. Problemas que, según como se enfocan, nos llevan a definir actitudes distintas frente al Feminismo y frente a los partidos políticos. Por otra parte, nosotras introducimos, durante toda la mesa, matices y críticas a la actuación de los partidos políticos frente a la lucha por la liberación de la mujer pero quisimos dejar bien claro que se trataba de partidos de izquierdas y capaces, según nuestra opinión, de llevar a cabo la lucha para transformar nuestra sociedad, profundamente clasista y machista.

Con un abrazo,

NURIA POMPEIA
MONTSERRAT ROIG

13

Los primeros años setenta son los últimos del régimen, y a partir de 1975, como dijimos, se producen una serie de acontecimientos que conducirán a la instauración y consolidación de la democracia, etapa en la que la prensa como medio de comunicación desempeña un papel decisivo de información a la opinión pública. Algunos periódicos y revistas de importancia en la transformación política y social de España sobrevivirán, pero otras, como *Triunfo* desaparece en 1980; *Cuadernos para el Diálogo*, en 1978, revista en la que también colabora Núria Pompeia y *Destino*, “defensoras esforzadas de la democracia, verdaderas tribunas para la defensa de la libertad”, anota María Dolores Saiz.

En agosto de 1975, -dice Dolores Saiz-, *Cuadernos para el Diálogo* volverá a dedicar un número completo a las mujeres titulado así: *Las mujeres*. Las colaboraciones se distribuyen de la siguiente manera: sobre “La condición femenina” escriben Natalia Calamar, Lourdes Ortiz, Natalia R. Salmenes y Magdalena Catalá; sobre “La formación del modelo femenino”, Felicidad Orquín, Pilar Bellosino, Ana Westley y Gloria Otero; sobre “El contrato colonial”, María Aurelia Capmany, María Esperanza Guisán, Carmen Alcalde,⁶⁹ Lidia Falcón, Fini Rubio y María Mateo; y sobre “Nuestra historia, nuestras luchas” escriben Esperanza Illán, Colectivo F., Aurora Fragoso, Natividad López-San Juan, Sacramento Martí, Charo Ema y Bridget Alharaca. Además incluyen una encuesta titulada “¿Es posible un feminismo español?”, donde opinan Regina Bayo, Carlota Bustelo, María Aurelia Capmany, Consuelo de la Gándara, María Ángeles Martín, Teresa Pàmies, Núria Pompeia, Elena Soriano y Pilar de Yzaguirre. El número se completa con una colaboración de Carmen Parrondo y otra de H. Delgado traducida por Catalina Pascual. Este mismo años la revista padecerá dos secuestros.

Un año después, en mayo, *Cuadernos...* tiene como director a Pedro Altares y en su redacción a Soledad Gallego. Como redactoras-colaboradoras a María Dolores Vigil en Madrid y a Marcela S. Zapico en Asturias. En Barcelona se encuentra a Carmen Alcalde. Nuria Pompeia pone el humor de sus viñetas y las secretarias son Isabel Serrano y Estrella Vargas. Entre los colaboradores Pilar Lucendo, Ana María Moix, Aurora de Albornoz, Dorys Ruiz, Beatriz de Moura, Lidia Falcón, Carmina Vigil y Natacha Seseña.

⁶⁹ Carmen Alcalde, importantísima periodista. Fundó y dirigió la revista *Presencia* en 1964, que le supuso varios procesos judiciales. Jefa de Redacción en *La Hoja del Lunes* de Barcelona y colaboró con otros periódicos y con la revista *Triunfo*. En 1976 fundó con Lidia Falcón la revista *Vindicación Feminista* (en la que colabora Núria Pompeia y de la que hablaré más detenidamente), de la que fue directora. Dirigió también una Editorial.

8.1.1.5. La etapa de la transición española desde el punto de vista del movimiento social o político. La revista “Vindicación Feminista” (1976-1979). Primera publicación feminista reivindicativa de sus derechos.

Las mujeres, tras la dictadura, siguen reivindicando sus derechos, tras cuarenta años de represión; surge la primera publicación feminista el 1 de julio de 1976 y lleva por título *Vindicación Feminista*, apoyada por el Colectivo Feminista de Barcelona y editada por Ediciones del Feminismo. Su directora es Carmen Alcalde. Isabel Blas recoge esta declaración sobre los objetivos de la revista formulados por su directora:

Vindicación se propone cubrir el vacío de los medios informativos dedicados a la mujer. Tratar con dignidad sus problemas específicos (...) informar, y recibir información, sobre, y de, los movimientos de liberación de la mujer en todo el mundo. Analizar los temas de actualidad política y cultural que nos afecten (...) que nos dará el desarrollo crítico de ese enorme, ignorado, potencial que encierra el ser de la mujer, nunca totalmente asumido ni reconocido. Romper la alienación de los acostumbrados tutelajes. Reconocernos, y hacernos reconocer, hacia el poder y la libertad.⁷⁰

Esta revista, realizada exclusivamente por mujeres, recogerá en sus páginas la etapa que comprende la transición española desde el punto de vista del movimiento feminista, social o político; figurando como redactoras y colaboradoras de esta revista muchas de las mujeres que estaban promoviendo el feminismo en la época: Cristina Alberdi, Pilar Aymerich, Soledad Balaguer, Regina Bayo, Nuria Beltrán, Marisa Flores, Marisa Hajar, Ana Moix, Rosa Montero, Amparo Moreno, Magda Oranich, Marta Pessarrodona, Empar Pineda, Nativel Preciado, Antonina Rodrigo, Paloma Saavedra, Carmen Sarmiento, Victoria Sau. A lo largo de su trayectoria se irán incorporando nuevos nombres a la revista como Núria Pompeia, como veremos más adelante.

Esta revista, mensual, publicó 25 números hasta el 1 de julio de 1978, se interrumpe en agosto, y en septiembre aparece un número extra 26/27, su último número, a excepción de dos monográficos, el número 28 que aparece en julio de 1979, sobre sexualidad femenina, y el número 29, diciembre de 1979, sobre divorcio. Es una revista cuidada, de calidad tanto en la presentación de los textos como en las fotografías, destacándose por los titulares que respondían a los temas candentes de la época que nos ocupa. A este respecto, dice Isabel Blas:

Durante este tiempo de publicación se suceden en la revista artículos sobre las materias más importantes relacionadas con las reivindicaciones de las mujeres. Trató asuntos,

⁷⁰ *Españolas en la transición, obr. cit.*, p. 355.

considerados tabú hasta entonces, como el lesbianismo, la tortura, el poder judicial, el aborto o el alcoholismo femenino. Habló del trabajo femenino para valorarlo, de la publicidad para condenar la utilización vejatoria de la mujer, del divorcio para solicitarlo, de la educación, del adulterio, de las cárceles, de las violaciones, de la prostitución, de la droga, de la cultura... Nada en lo que las mujeres tuvieran algo que decir a la sociedad quedó fuera de sus páginas.

Vindicación... recogió la crónica de la transición española, fuera feminista, social o política y publicó críticas a las condiciones que pretendían imponer los dirigentes políticos a las reformas legales y constitucionales en relación con los derechos de la mujer, lo que le ocasionó tres procesos judiciales.

Llegó a tener una tirada de 35.000 ejemplares, las causas de su desaparición fue el coste económico, como ha sucedido a otras tantas revistas, que pese a su calidad se ven abocadas a su desaparición.

Lidia Falcón ⁷¹ junto con Carmen Alcalde, llevarán el peso de la revista. Lidia fue la inspiradora de la revista, abogada, periodista.

La revista *Dunia*, otra revista femenina, que aparece en 1980, dirigida por María Eugenia Alberti, que promueve otra línea más acorde con los problemas actuales de las mujeres y en la que también Núria Pompeia aportará sus viñetas de humor gráfico. Sobre la revista leemos estas palabras de Isabel Blas:

La directora escribe una columna titulada “Mi toque femenino”, donde expresaba su personal ideario feminista. Esta columna fue recopilada, al llegar el número 100, en una publicación limitada como homenaje a la propia directora.

Núria Pompeia, es una de las poquísimas mujeres que practican dibujo de humor en el mundo, comprometida con los temas que acucian a la mujer, colaborará en estas revistas aportando sus dibujos de humor gráfico, esquemáticos, a golpe de ironía, de crítica, desgranando la realidad con un estilo muy personal. También hay que destacar su labor de escritora publicando crónicas culturales en *La Vanguardia*; asimismo, escribe guiones para TVE; ha dirigido y presentado el programa *Quart Creixent* y publica una serie de libros de humor gráfico y de narrativa.

Núria Pompeia (pseudónimo de Núria Vilaplana Buixons) nace el 2 de mayo de 1931 en Barcelona, ciudad en la que reside actualmente. Cursa sus estudios de arte en la Escuela Massana (Artes Suntuarias) obteniendo la especialidad en Retablo. Ha

⁷¹ Contaba en su haber un largo historial de defensa de las libertades democráticas, había publicado en 1962 el libro *Los derechos civiles de la mujer*; después publicaría otros tratando los aspectos más vejatorios con los que se enfrentaba la mujer como la explotación y la opresión, publicando en periódicos y revistas sobre feminismo, *Informaciones*, Madrid, *El Noticiero Universal*, *Diario 16*, *El País*, *El Independiente*; *El Hogar y la Moda*, *Lecturas*, *Siluetas*, *Liceo o Ilustración Femenina*.

trabajado en el mundo editorial como grafista y editora. Ha sido redactora jefe de las revistas *Por Favor* y *Saber* y directora del Centro Cívico y Cultural Casa Elizalde, centro cultural municipal de Barcelona; miembro del jurado del premio literario *La lletra d'or* (1976-1981).

En una carta enviada el 1 de septiembre de 1994 por Núria Pompeia, dice lo siguiente:

Nació en Barcelona en el seno de una familia bienpensante durante la breve República, crecí y aprendí las buenas maneras con la guerra civil y otras asignaturas pendientes con el largo franquismo, circunstancias que, seguramente, le facilitaron el temprano desarrollo del sentido crítico y de una rebeldía totalmente justificada que no le reportó, sin embargo, grandes satisfacciones ni la disposición necesaria para el sosiego y el buen vivir.

Por aquello de ser una niña no cursó estudios dignos de mención y por esta misma condición femenina se dedicó en su juventud a la procreación y a las tareas que este noble y arriesgado ejercicio conlleva. Así que tuvo bastantes (6) hijos, un solo matrimonio, infinidad de trabajos y ocupaciones (como por ejemplo, maquetación de publicaciones, corrección de galeradas, lavado y planchado a domicilio, guiones para televisión, paellas para doce, curris para quince, diseño de portadas, montaje de exposiciones, cuidado de enfermos y ancianos padres, zurcido de calcetines y otras prendas y labores, etc.) y la realización y posterior publicación de varios (8) libros, en su mayoría (6) de humor gráfico y en franca minoría (2) de narrativa en lengua (catalana minoritaria (como por ejemplo, *Cinc Cèntims*, *Inventari de l'últim dia* y *Cambios y Recambios*, *La Educación de Palmira*, *Mujercitas*, *Pels segles dels segles*, *Y fueron felices comiendo perdices*, *Maternasis*, etc.).

Colaboró también en no pocas revistas nacionales y en algunas extranjeras, la mayoría, lamentablemente, ya desaparecidas (*Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Sábado Gráfico*, *Por Favor*, etc.) y fue redactora jefa de dos de ellas (*Por Favor* y *Saber*).

¿Y qué más hay que decir? Ella dice que se ha dedicado al dibujo de humor por falta de alternativas, oportunidades y competencias (si ella lo dice...) y que a pesar de todo lo dicho y lo callado, sigue haciendo lo que puede y lo que el tiempo, el personal competente, las empresas y las autonomías le permiten. Y añade que es excelente ama de casa, cocinera de confianza y pertinaz lectora y caminante. (Que así sea).

En el Catálogo *Papel de Mujeres* (1988), del que ya he hecho referencia, se publica la primera biografía y un repertorio de su obra publicada y de su trabajo. Como dibujante de humor gráfico ha colaborado en la prensa diaria y en revistas *Triunfo*, en esta revista aparece la serie *La educación de Palmira*, convirtiéndose en una de las secciones más polémicas y seguidas, y se publicará como libro en 1972; *Cuadernos para el Diálogo*, *Sábado Gráfico*, *Por Favor*, *Vindicación Feminista*, *Dunia*, y en la prensa extranjera en *Linus*, *Charlie Hebdo* y *Brigitte*. Colaboración semanal en el *Diari de Barcelona*; en el periódico *El Món* publica la serie de humor en catalán *La Ramoneta*, en 1981, 11 de diciembre el número 0; 18 de diciembre el número 1; 25 de diciembre el número 2; desde el 1 de enero a junio de 1982, números 3 al 26, tira cómica de viñetas periodísticas en la que se exponen los temas más variopintos de la realidad cotidiana

tratados con el rigor puntilloso, satírico y mordaz de la caricatura y el *gag*, y el chiste rápido, en un diálogo expresivo mantenido por un personaje o entre dos personajes (mujeres, la mayoría). El 23 de julio de 1985, aparece un artículo publicado en *El País*, Extra, titulado “El decenio de la mujer: 1975, Año Internacional de la Mujer / 1985, Conferencia de Nairobi”, en cuyas páginas se analiza la situación de la mujer acompañadas por tres viñetas de humor gráfico de Núria Pompeia, junto con dos ilustraciones de Blanca Salvat, y en el que colaboran Judith Astelarra (profesora de Sociología en la Universidad Autónoma de Barcelona), Carlota Bustelo García del Real (directora del Instituto de la Mujer), Rossana Roznada (escritora, fundadora del diario *II Manifesto*), Charlotte Bunch (militante feminista norteamericana y directora de la revista *Quest*), Blanca Vilá Costa (profesora de Derecho Internacional Privado y coordinadora del Tercer Ciclo de Estudios Europeos de la Universidad Autónoma de Barcelona), Victoria Sau (profesora de Psicología Diferencial en la Universidad de Barcelona) y Catahrine J. M. Halkes (profesora de Teología Feminista en la Facultad de Teología de la Universidad Católica de Nimega (Holanda). Colaboradora del Boletín Teológico Internacional *Concilium*).

(...) En estas páginas se hace balance de estos diez años y se analiza la situación de la mujer, principalmente en relación a las instituciones y a la cultura científica y tecnológica. Ocupan un lugar destacado las referencias a la mujer en la Comunidad Económica Europea, y a la mujer en la religión.

Entre sus libros publicados de humor gráfico, en la que nos presenta a la mujer en sus aspectos morales y sociales con un tono satírico y humorístico, obras de denuncia de la represión de la mujer “una denuncia de las restricciones socioculturales que inhiben la libertad de la mujer para descubrirse a sí misma”, expresa Núria en su libro *Mujercitas*. En 1967 publica su primer libro *Maternasis*, una obra sin texto, publicada en la Editorial Kairós de Barcelona, (Editions Pierre Tisné, Paris), en la que una mujer nos va mostrando y sugiriendo a través del dibujo sin palabras el proceso de embarazo y las ideas que le sugiere el niño que lleva dentro, es un libro sorprendente y muy hermoso, en el que se juega con la simbología de las ideas expresadas a través del dibujo y la alternancia del color según va narrando la historia. Leamos esta crítica sobre el libro recogida en *Mujercitas*:

La dibujante Núria Pompeia ha creado una obra revolucionaria: estos dibujos explican –sin necesidad de texto– las metamorfosis de la mujer que espera un niño. Lleno de humor, amor y talento. (De la críticas).

En 1970 publica su segundo libro *Y fueron felices comiendo perdices*, en la Editorial Kaidós de Barcelona, son relatos ilustrados con dibujos satíricos, tiernos y humorísticos sobre la condición de la mujer, en la línea del folletín, véase esta reseña sobre el libro que aparece también en *Mujercitas*: “Relatos ilustrados con dibujos tiernos y feroces, componen una obra mezcla de cuento-cómic-folletín, sobre la condición de la mujer”.

En 1971 publica su tercer libro *Pels segles dels segles*, en Edicions 62 de Barcelona, traducido al castellano por Jordi Teixidor, el trazo de sus dibujos es diferente.

En 1972 publica su cuarto libro *La educación de Palmira*, “Manolo V El Empecinado”, en la Editorial Andorra de Barcelona, con un epílogo de Sixto Cámara (Seud. /), consta de dos partes. Primera parte: Libro de las iniciaciones; segunda parte: Libro de las evidencias asumidas. Epílogo. En su introducción leemos:

La Educación de Palmira nació como el estudio de la tópica “pasividad” femenina. Una muchacha soporta el empeño ajeno de inocularle una manera de entender la vida y su mutismo constantemente sorprendido oculta la lenta formación de su rebeldía. (...)

Pero falta algo: ¿De qué pozo oscuro había surgido aquel extraño ser casi asexuado que aprendía el oficio de vivir? Los autores se aplicaron a la tarea de recuperar el pasado de Palmira, su nacimiento, su formación infantil y adolescente y hoy tenemos ante nosotros la completa historia de la *Educación de Palmira*, historia inédita que reproduce el intento de corrupción normalizada de una conciencia.

La serie apareció en la revista *Triunfo*, como recordaremos, “convirtiéndose en una de las secciones más polémicas y seguidas”. Aquí aparece su primera pequeña biografía llena de humor:

Nuria Pompeia nació un 2 de mayo en Barcelona, circunstancia feliz que debió condicionarla a la lucha por la independencia propia y ajena. Aunque casada y madre de cinco hijos, asegura que la labor sea de ganchillo o de punto de cruz y raya, puede llevarse a cabo con un poco de té y simpatía: a Dios rogando y con el mazo dando. En su caso, con la plumilla ilustrando.

Sixto Cámara en el Epílogo, por otra parte muy mordaz y juicioso, reseña:

La tensión dialéctica entre la feminista Nuria y el masculinista Manolo V El Empecinado ha dado un excelente producto relativista, pero lo suficientemente comprometido como para dotar a Palmira de esa única, fundamental palabra con la que empezara su auténtica responsable vida: No.

En 1975, su quinto libro de humor gráfico, publica *Mujercitas*, en la Editorial Punch (s. a.), y en la Editorial Kairós de Barcelona, en 1977. Este libro de *Mujercitas* comienza con una dedicatoria a:

A todas las mujeres, mujercitas y mujerzuelas que han hecho, hacen o harán que la situación de la mujer mejore.

El libro se inicia con estas reivindicativas palabras de la autora que ponen de manifiesto la batalla que estaba empezando a librarse entre los colectivos de mujeres para conseguir la libertad y la dignidad de personas:

Este libro no es ningún cuento, ni una historieta, ni siquiera un folletín. Es, más bien, una respuesta a los innumerables dimes y diretes que las sufridas mujercitas han tenido que aguantar ahora y siempre.

Respuesta básicamente gráfica, apresurada y panfletaria en la forma, y que en el fondo pretende reflejar una serie de situaciones exclusivamente propias de la condición de todas las que para siempre vamos marcadas con este nombre de MUJER.

Situaciones aceptadas, admitidas y asumidas, hasta ahora, como normales en esta sociedad patriarcal que nos ha tocado vivir. No están todas las que son, pero sí son todas las que están, presentes en nuestro afán.

“Mujercitas es, en suma, una denuncia de las restricciones socioculturales que inhiben la libertad de la mujer para descubrirse a sí misma”, es la idea básica del libro. Y concluye la autora: “(...) Confiando que la citada selección sea de su agrado les desea una feliz y provechosa toma de conciencia”.

En 1983, publica su sexto libro *Cambios y recambios*, en la Editorial Anagrama de Barcelona; aparece su segunda pequeña biografía.

Su autora, de pluma y visión versátiles, ha buceado hasta las profundas y múltiples situaciones, comportamientos, actitudes y ademanes del mutante tejido social con el noble y solidario propósito de prestar un servicio a la colectividad.

El libro es un inventario de la realidad cotidiana.

Entre sus libros de narrativa publicados en catalán, en 1981 publica *Cinc céntimus*, en Edicions 62, se hace una breve reseña de sus publicaciones y colaboraciones. En *Cinc céntimus*, creada con un lenguaje vivo y preciso, que recuerdan el trazo de sus dibujos.

En 1986 publica *Inventari de l'últim día*, en Edicions 62.

En 1991 colabora con ilustraciones en el Proyecto *Podemos aprender juntas...* Plan de Educación Permanente de Adultas, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales (Instituto de la Mujer).

En 1991 colabora con ilustraciones en el programa de salud *La menopausia*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales (Instituto de la Mujer).

En 1995 colabora con ilustraciones en el Proyecto Plan de Educación Permanente de Adultas en el que colaboran los Ministerios de Educación y Ciencia y de Asuntos Sociales (Instituto de la Mujer).

Incluida en el *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)* de Jesús Cuadrado (1997), se la define así:

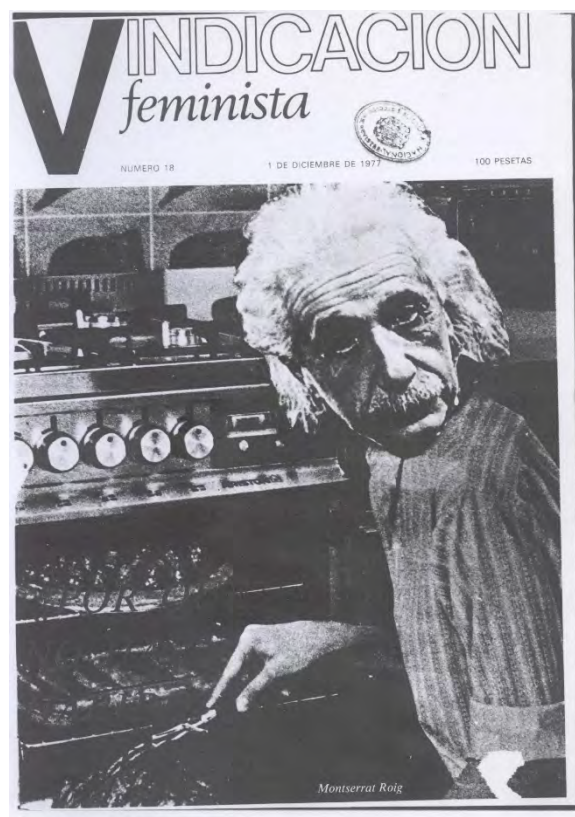
Pompeia, Núria (Núria Vilaplana Buixons). Barcelona, 1931. *Dibujante, guionista*. Autora de estética muy independiente y combativa (presumiblemente, se inició en *Oriflama* hacia 1969) que practicó, casi en solitario, una defensa de la lucha feminista en los tiempos del desprecio (1970); narradora, redactora jefe de publicaciones *Por favor, Saber*, informadora de temas culturales (*La Vanguardia*) y directora presentadora de televisión (*Quart Creixent*); obra sin recuperar en el mercado exterior (*Brigitte, Charlie Hebdo, Linus*).⁷²



NÚRIA POMPEIA, *DICCIONARIO DE USO DE LA HISTORIETA ESPAÑOLA (1873-1996)* DE JESÚS CUADRADO (1997).

⁷² *Obr. cit.*, p. 618, véase Laura Pérez Verneti-Blina.

8.1.1.6. Obra gráfica (extracto)



MONTERRAT NOIG
Il·lustracions: NURIA POMPEIA

[illegible]

Cuando se le replicaba, el brillante profesor de matemáticas miraba al vacío, entre nervioso y ausente. Acabé por preguntarme si es que el tema no le interesaba o es que le daba miedo proseguir con él. De repente, deslizó el siguiente y definitivo argumento:

—A ver, explicame
per como Einstein.

—Y explicame tú dónde estaría tu Einstein si en su época hubiera nacido negro —le replicó.

francés ni bonté: me pregunta y diré lo que siempre, a la broma, sea nueva arma o viejo galgón, intencionalmente verosiles para no plantear el tema en sus aspectos más serios ideológicamente: la cosa me divirtió pues vi los quebraderos de cabeza que me ocasionó para salir airoso de una polémica cuyo resultado me importaba poco: yo prefería solamente. No quería discutir. Y es que el tema de la *mujer*—cuando no se plantea en términos reformistas, que son las únicas que no hacen pua del tema—, cuando se plantea en términos de condiciones económicas y sociales, se convierte en una cuestión actual, porque ataca al subconsciente y, atacando al subconsciente, ataca al poder del hombre. El bello francés pretende verse agredido como hombre por el hombre que lo ataca como patriarca, como hombre—hombres—como el que él mismo es. Los ministros de sexitos y se sienten heridos. Nos dicen: ¿por qué nos atacáis al estar por la lucha de la liberación de la mujer? Me temo que muchos de los señores que se olvidan del patriarca que llevan dentro,

El tema de la mujer hace tambalear la estructura consciente del hombre, desarrollada a través de la cultura y de la historia. El varón no ha dominado la naturaleza, a pesar del desarrollo y de la tecnología, y quiere esconder el tabú y el mito bajo la capa del progreso. Pero el mito subsiste en su interior. La lucha de las mujeres lo devuelve a su condición primitiva. La lucha de las mujeres pone en peligro el equilibrio que había conseguido y que había simbolizado en la familia nuclear. En el *hopar*, *duika hopar*, *Sámoa*



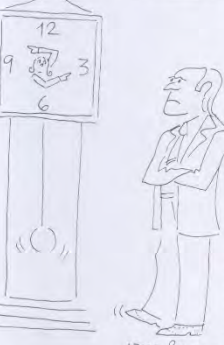
maternal, la mujer ha sido dominada por esos terrores que le son ajenos y ha quedado relegada a ser máquina reproductora. Tras ese dominio se ha desarrollado la ideología de las esencias, la cual ha proclamado que la maternidad era un destino inostentable. A pesar de aquí, la maternidad ha sido idealizada y santificada, pues de otro modo las mujeres no hubieran aceptado impudicamente su prostración. La mujer se ha liberado de su destino, de allí que el sufrimiento y la resignación, productos culturales de esa prostración, parezcan que fueren frutos de la naturaleza de la mujer. La resignación es la principal enemiga de la creación artística, la cual se nutre fundamentalmente del impulso de libertad. Es imposible imaginarse a un Berthelme pariendo año tras año, a Einstein escribiendo sobre la teoría de la relatividad sin tener

que foran, a Miguel Angel trabando en la Capilla Solina mientras cada tres horas tiene que dar de mamar a sus hijos. Hay una imposibilidad física, real, que ha mantenido a la mujer apartada del campo de la creación. Leonardo da Vinci podía ser hijo natural pero sabía que nadie lo apedrearía por dormir noche y día con su equipo de pintores en las iglesias donde pintaba murales. A Ludwig de Baviera no se le hubiera ocurrido nunca convertirse en mecenas de un Wagner mujer. Quevedo hubiera sido quemado como brujía... La lista se haría interminable.

La mujer no tiene ninguna clase de poder. En el primer capítulo de *Mujeres Libres* la autora manifiesta una creencia, hoy que desvalorizar el poder económico, Las mujeres siempre hemos sido pobres, y eso ha sido la causa de nuestra explotación. Hemos sufrido las opresiones de la Edad Media, que tenían su origen en la pobreza, y de la Edad Moderna, que tenía su origen en la riqueza. Para crear, hay que tener un cierto desahucio moral de la vida cotidiana, no estar atada a las cosas, sino a las ideas. En el capítulo siguiente, «¿Cuántas mujeres corrientes, científicas, etc. van a salir en 1917?», dice: «¿Cuántas mujeres corrientes, científicas, etc. van a salir en 1917? ¿Cuántas mujeres corrientes, científicas, etc. van a salir en 1917?». En el capítulo «¿Cuántas mujeres corrientes, científicas, etc. van a salir en 1917?», dice: «¿Cuántas mujeres corrientes, científicas, etc. van a salir en 1917?». En el capítulo «¿Cuántas mujeres corrientes, científicas, etc. van a salir en 1917?», dice: «¿Cuántas mujeres corrientes, científicas, etc. van a salir en 1917?».

En segundo lugar, desconocemos por completo la historia de las mujeres que nos acompañaron en nuestra búsqueda en nuestra patria, que nos acompañaron en nuestra tradición. ¿Qué sabemos de tantas y tantas mujeres, de lo que han pensado, de lo que han hecho, de lo que han sentido, de lo que han deseado, de su elaboración y de eso es también cultura, ¿la historia no ha sido escrita por ellas? En el primer estadio de nuestra liberación, la conciencia de ser mujeres nos obligó a descubrirnos a nosotros mismas. Buscar en la prehistoria de nuestro cuerpo, de nuestra pertenencia de la tradición y de la cultura que nos rodea, ¿para no exigirle a la historia que nos explique lo que somos, lo que somos hoy? Ante nosotros volviendo a los orígenes y, como diría Noelle Fassin, nuestra indagación no abre una nueva conciencia de la totalidad de la cultura, de nuestra misma explicación. La *Odisea* a los cinco años de la vida y a mil sobras de ella. Cuando terminaba de explicar al presidente, es decir, cuando los acaecidos venían a ser explicados, yo me acordaba de la historia de las mujeres que me acompañaron en mi búsqueda.

LA FATIGOSA TAREA DE SER AMO DE CASA



Quirido Arjén

Después de la visita a Nicolás, que te conté en la carta anterior, se me suscitó una duda que me produjo inquietud durante varios días. La había provocado la última respuesta de mi amigo, a mi pregunta de qué hacía su mujer mientras él desarrollaba sus actividades. Al contestarme después de vacilar unos minutos: *Pues... no sé. Nada, supongo...*, me entró una gran curiosidad por conocer la vida ociosa de esas felices mujeres, que explotan a los pobres maridos idiotas que las mantienen en la vagancia más absoluta.

Por tanto, para conocer la vida de esos hombres y de esas mujeres en vivo, y viendo que Nicolás no podía proporcionarme más datos, le pedí a José Antonio que me invitara un día a co-

FMOT 3334-0108

José Antonio es aquí amigo mío, director del Banco Z, hijo nieto de banqueros, que a la fortuna heredada ha sumado los beneficios obtenidos en diversos negocios financieros, dad que él se halla al frente de la gestión del banco. Como es persona muy cordial y bien educada, se sintió encantado de recibirme y obsequiarme, y el domingo pasado me encaminó a su domicilio en la zona residencial de Pedraites, donde habita en un espléndido apartamento, con jardín y piscina, en el ático de un inmueble lujosísimo.

Tanto él como Pilar, su mujer, me recibieron con grandes muestras de cariño, y en el salón de la casa, desde cuyos ventanales se ve toda Barcelona, con un abundantísimo aperitivo servido, me sentí en la gloria. Observándolos a los dos, jóvenes, bellos, bien vestidos, alegres y serviciales, pensé, *por fin he encontrado una pareja feliz*, y aunque aquel se preveía un día encantador, no me parecía fructífero para mi labor de encontrar a muchos desgraciados y esposas abusadas.

[illegible]

- Para mí resulta evidente que Pilar y tu sois muy felices, y por tanto resulta innecesario que intente conocer tus quejas para reproducirlas en las cartas a mi esposa.

El rostro de José Antonio cambió la expresión. Perdió la sonrisa que le iluminaba hasta entonces, y ante mi sorpresa dió un profundo suspiro.

¡Ay, Lidia!, no es oro todo lo que reluce... Aquí donde me
tengo que soportar tantas cosas...

expresión de sorpresa la hizo sonreír de nuevo.

Ya, ya, no lo comprendes... Todo el mundo me dice que Pi es una esposa modelo, y yo me callo y sufro en silencio por lo último que quiera son escándalos, pero a ti sí mundo

—Mira querida —Ahora José Antonio con la expresión impasible y la voz helada, parecía un lord inglés de película— si realmente tomara en cuenta mis deseos, hubieras encargado el suficiente anécdota los pichones y no te hubieras encontrado en el último momento con que no eran buenos... Cuando venga que encuentre dinero para un cliente al que quiero servir le encargo en varios sitios a la vez por si me fallara alguno... pienso que el marido debe ser atendido con más interés que el cliente del banco... ¿no es verdad, Lidia?

Y como nuevamente la pregunta era planteada sin alternativa «no tuvo más remedio que asentir, mientras Pilar miraba fijamente al plato con las mejillas encendidas».

Yo por aliviar la tensión que se había creado, y pensando solo en mi obligación como invitado a tan exquisita comida, me di cuenta de que estaba distraído un poco a mis anfitriones, escogí un tema de conversación que me pareció inocuo y sin posibilidades de crear nuevas situaciones valientes.

— Que hermosa casa tenéis... ¿quién la ha decorado?

Y a mi sorpresa José Antonio volvió a ensombrecer el rostro, su voz al responder tenía de nuevo el tono disgustado de sus primeras confidencias.

— Yo mismo. Estuve muchos meses pensando cada detalle, con la ayuda de un decoralor estudié todas las posibilidades del apartamento para montarlo a mi gusto, pero Pilar me ha traído varias rincos que serían preciosos, si no hubiese mentido baka. ¿Ves el lado de ese camerano japonés, se nota horrible cuadro...? Pues ella se empeñó en colgarlo ahí, o mejor dicho lo hizo cuando yo no estaba.

— Creí que te gustaría, y además fue cuando estuve en Sicilia tres meses y yo tenía que decidir los últimos detalles para la fiesta que ibamos a dar a tu suegro... Pilar estaba cada vez más nerviosa— Es un cuadro que tiene para mí recuerdos de

Y en tu periferia, porque tu padre no supo nunca que yo
era una puta más que cualquiera. Porque presumo, porque
por una noche llegó a ser más que un hijo de puta. Y tú, cu-
to, y por más sentimental que se pongas con tu obra, podrá
reconocer que no vale nada. Si quisiera conservarlo métele en
el cuarto de la criada, pero no me hagas hacer el ridículo dando
a entender que tienes un hijo de puta en el comedor, lo más
bien de uno debe constar que yo soy una puta.

Y como eso, muchas cosas cosas... Te dije que escogieras
amantes de la cocina, porque pensé que para eso no se nece-
sitaba ver ningún film, y eran tan honorarios los que compro-
baban que devolvieras, y me desolaba de colgarteles, como
si yo fuera una puta más que cualquiera. Y me acordaba de
allí... Total que en esta casa no has hecho más que destruir.
El color de las cortinas, los cuartos de baño se daba de
ti con el olor baldoso, la colcha de nuestra cama tiraste que
se cambiaba porque era una barria, las cortinas del salón lo

La comida estaba llegando a su fin y yo sentí un gran alivio cuando Pilar se levantó diciendo que iba a encargarse el serafín del café, y me quedé de nuevo sola con José Antonio, a es-
tigar su relación de quejas sin la incómoda presencia de la

- *Mim-Lotia*, la sucesión de desastres que hace Polar cada o
checho que nos hacemos es interminable... Yo ya me imagin



que una universitaria, que jamás le habrá ocupado de una casa y educada muy libremente por sus padres, la que fue el primer error, no podía ser la perfecta esposa inmediatamente después de la boda, pero si que han pasado como años, cinco años, Lidia, y séguime: ¡qué le va a pasar! Mira, un ejemplo que te ilustrará mejor que nada lo que quiero que comprendas. Teneis una casa en el campo que herede de papá, que no sea descañe. Es una finca muy hermosa que está cuidada desde hace varios años por una pareja de campesinos. Bueno, pues a mí me gusta pasar algunas horas en un fin de semana, para relajarme y disfrutar de un poco de aire libre. Total, nada. Llegar a media mañana del domingo, comer allí y volver al día la tarde. Bueno, pues para que la casa esté en condiciones, he tenido que enviar a Pilar el sábado por la mañana, con una criada y al día siguiente, puedo estar más o menos seguro de que la comida se hará a su hora, de que las habitaciones están caídas y ordenadas, y que no me encontraré con el honorario espectáculo de las revistas tiradas en el salón, y los platos fuera de su sitio. Porque, entre, cuando José (bueno, antes el mismo domingo, Pilar era incapaz de resolver estas pequeñas cosas en una hora de la mañana, y la extendió allí se me convertía en un suplido. Además, me desordenaba como una casa mala. Se deja el libro o la revista que está leyendo allí donde le place. A veces me he sentido encimado porque no me he dado cuenta de que estaba en el asiento de mi sillón, y como le gusta la música clásica, que yo no puedo recordar, además del momento de noche, me siento al día de ver los platos fuera de su sitio, como de cualquier mueble, a veces toda una tarde...

En aquel momento se oyó en la cocina la notificación de varios platos preparados de un gemido entre dolor y susto. José Antonio se puso livido, se levantó en el acto y salió corriendo, dejándome en la duda de esperarle o de apresurarme a salir de la casa.

antes de que regresara con el relato de una nueva desgracia. Mi educación me obligó a adoptar la primera decisión, y pude oír lejanamente los gritos de una voz masculina, el llanto de una gente femenina y el balbuceo de otra del mismo sexo. Al cabo de un cuarto de hora, José Antonio visiblemente alterado, casi rota su computadora habitual, entró en el salón y me dijo:

— ¿Has visto, has visto? La doncella ha roto una taza del juego chino y mi mujer allí delante viéndolo impasible... ¡Es imposible, es imposible vivir en esta casa!... ¡Y me ha girado que está harta de vivir pendiente de mis exigencias y caprichos y que la esclavizo en la casa... y encima dice que tiene tanto trabajo, que no para en todo el día, y que por ocuparse de la casa no ha podido terminar la tesis doctoral ni seguir dando clases en la Universidad... ¡que desfachatez!... No sé qué es todo el día, y allí donde me he ocupado un día me le parece que tiene derecho a quedarse... ¡Mio, si no me faltaba más que ahora se pasara el día en la Universidad y yo tuviera que viajar a las cruces! ¡Sería el más bonito regalo que habría hecho, aunque desde luego, cuando con ella, ha sido el peor regalo de mi vida!... ¡Y ahora espera que esté hecho de nuevo el café!...

Mi levante asegurándole que yo nunca tomaba café, que además tenía mucha prisa, y la rogué que me diera de Pilar, al tiempo que recogía mi abrigo con intención a que la llevara doncella me lo entregara, y salí a toda prisa de aquel feliz hogar.

Yo no sé querido amigo, si encontraré algún marido feliz. En la búsqueda voy. Ya tendré noticias más, de los progresos que realice. Con todo mi cariño. — LIDIA

23

Lidia Falcón

CARTAS A UN IDIOTA ESPAÑOL

LA GRAN CAPACIDAD SEXUAL DE GUSTAVO



Damián Adán:

Como de todos modos, por mí dramáticamente que me relata sus desdichas Antonio, no sabía de ver en él un ejemplo convincente de marido explotado por su mujer, según la búsqueda de más idiotas españoles. Y recordé que Gustavo, que es dueño de una fábrica de plásticos, me había informado alguna vez ciertos problemas con su mujer. Y en busca de la verdad me presenté un día en su despacho.

Como es habitual en él, me recibió con la cordialidad de siempre, y apenas le expliqué mi pretensión, adoptando un tono de complicidad y camaradería, se dispuso a darme su consejo.

— ¡Ay, Lidia! Cuanto me alegro que por fin una mujer interese comprendiera. Porque mi vida con María Luisa ha sido y es una tragedia para la que no encuentro remedio... Se arregla mejor en el sillón y comencé su relato con mirada nostálgica.

Ya sabes que nos casamos muy jóvenes. Yo tenía veinticuatro años y María Luisa diecisiete. Yo creía que ella, como yo, nunca era virgen, no sólo en el sentido fisiológico de la palabra sino también en el afectivo y en el moral. Yo, en cambio, como es natural también en un hombre, había vivido algunas experiencias sexuales y sentimentales, aunque no fueran demasiado por mi poca edad. Con este bagaje y mi amor por María Luisa, estaba convencido de que podría formar a mi gusto y hacerla feliz... Pero que desilusión... Supuso profundamente

y encorvado un cigarrillo, prolongando el suspense en que me tenía.

— Mi relación sexual con ella ha sido de desilusión en desilusión, empezando por la primera noche. Yo comprendo que una jovencita que jamás ha tenido relación con ningún hombre, siente vergüenza y pudor la noche de bodas.

— Por eso procuré tratarla con la mayor delicadeza, pero Lidia, no sabes qué vergüenza y qué torpezas llegó a hacer cuando me hizo, yo la encorvado y vuelta a agarrar, y luego gemía y yo qué sé... No le digo más que, desgraciadamente, tuve que darle dos bofetadas... Total, que en vista de la incapacidad de acostarme con ella, decidí dejarla y madurarme, porque claro, con todo eso... Y fue inútil que intentara que me tocara y bueno, ya entiendo, que se portara como una esposa... Pues durante varios días más la misma comedia, hasta que al fin que volvíamos del viaje de bodas tal como habíamos salido, pero peor, porque yo empezaba a impacientarme y ella ni siquiera me miraba, de modo que una noche me decidí a por todas, y le hice más a pesar de sus llantos y protestas, y flaqueé mi resistencia, después de tantas demostraciones de poder y de vergüenza, me encontré con que cuando le puse por primera vez, ni en cuanto resistencia a penetrarla, ni siquiera ni nada... ¡C'ho que hubieras hecho en mi lugar, en!...

La pregunta me resultó tan sorprendente que no encontré



respuesta. Pero como él tanto y la miraba de Gustavo indicándome que exigía una contestación concisa e inmediata, no pude hacer más que un gesto dubitativo, como inclinándole a que él mismo se contestara, contándole lo que había hecho, que me había enfadado como a un cretino, y que todas sus preguntas eran pura comedia. De modo que cogí el peor cabero de mi vida y decidí acabar de una vez por todas con la duda. A la mañana siguiente busqué en la guía telefónica el nombre y dirección de un ginecólogo... como estaba en Vallad中国家 no conocía ninguno, y al primero que me dio hora para la misma tarde, agarré a María Luisa y me lo llevé al baño, casi a naipes, porque no quería venir, y le exigí al médico que me dijera si mi mujer había sido virgen hasta la noche antes, o había sellado de otras relaciones sexuales anteriores.

— ¿Y qué te dijo el médico?... En aquel momento yo estaba nerviosamente tembloroso por la incertidumbre en que se había convertido la vida de mi mujer de Gustavo y María Luisa, y sentía una intensidad que convertía el baño en una clínica valenciana. Me había transformado en una futura víctima del matrimonio.

— Gustavo me dijo que ella había sido virgen hasta la noche antes, y que me había sellado de otras relaciones sexuales anteriores.

— ¿Y qué me dijo el médico?... En aquel momento yo estaba nerviosamente tembloroso por la incertidumbre en que se había convertido la vida de mi mujer de Gustavo y María Luisa, y sentía una intensidad que convertía el baño en una clínica valenciana. Me había transformado en una futura víctima del matrimonio.

— Gustavo me dijo que ella había sido virgen hasta la noche antes, y que me había sellado de otras relaciones sexuales anteriores.

que además después de haber consumado el matrimonio, todavía más difícil resultaba asegurar si sólo había tenido una relación sexual o varias... La Parada, vamos... Y con esa respuesta me tuve que quedar, y encima María Luisa, además... ¡Tú me pones! ¡encima la que estaba ofendida era ella!...

La indignación por tantas injusticias la manifestó Gustavo fuertemente más fuertemente que nunca. Como se había hecho un largo silencio, yo me atrevía preguntarle:

— ¿Y después qué pasó...? ¿O te reconciliaste?...

— ¡Puf, qué iba a pasar?... No tenía pruebas convincentes de que me hubiera engañado, y ya estábamos casados, y encima había sido tan feliz que me había acostado con ella, con lo que el matrimonio estaba consumado y la nulidad resultaba casi imposible... Bueno pues pensé, la perduraré e intentaré rehacer nuestro matrimonio. Volvíamos a Barcelona, nos instalamos en el piso, y empezó mi calvario que dure hasta hoy, que hace diez años desde aquel feliz día...

— La mosquita muerta de María Luisa, que todavía estoy por saber si era tan inocente cuando nos casamos como ella asegura, es una cosa en la cama como no se puede imaginar... y además, fría, porque no para de acharme en casa que ella sí que siente si la sentido nunca nada conmigo... ¡Cómo si yo hubiera sido otro!... Total, que ya he abandonado la operación de ser comprendido por ella, me limito a cumplir, y cuando ya he terminado, la dejo tranquila como ella me dice... Una desgracia...

El silencio volvió a interrumpir el monólogo de Gustavo. Fumaba con la vista fija en la mesa, y yo no sabía como indicarle a continuar la conversación, ni como preguntarle algunas de las cuestiones que me preocupaban y que no me resultaban claras de su relato. Por fin timidamente, me atreví:

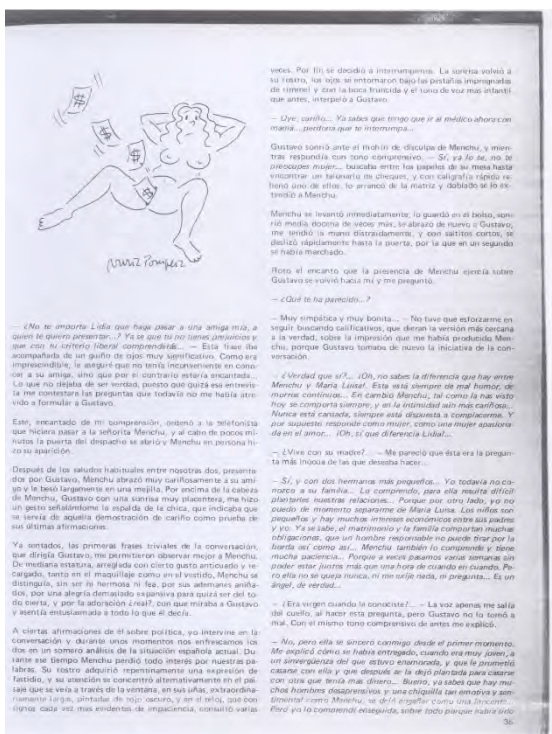
— Pero, ¿te has intentado saber lo que a ella le...? — Mi vacilación en la boca de la palabra adecuada, permitió que Gustavo me interrumpiera y cogiera nuevamente el hilo de su historia.

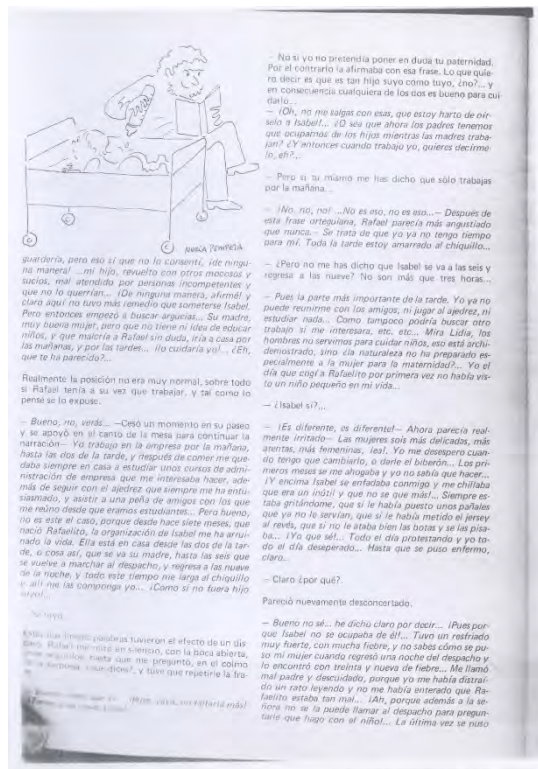
— Mira Lidia, tampoco es por presumir, pero tu comprendes que a las veinte y cuatro años un hombre, con gran capacidad sexual, ha tenido que tener relaciones con más de una mujer... bueno, esto lo comprendes cualquiera, y más en mi caso en que mi esposa no es mi amante... Bueno, pues yo he hecho felices a muchas mujeres, y ellas lo han reconocido... De modo que no es culpa mía si María Luisa no siente nada como ésta...

Era tan difícil profundizar más en el tema, que a pesar de mis dudas me resistí a formular las preguntas que me inquietaban. Pero cuando estaba barajando estas vacilaciones, sonó el teléfono interior, y Gustavo tuvo que dedicarse su atención, con lo que me daba unos minutos de respiro para reflexionar.

— ¡Oh, bien, bien!... Un momento, por favor...

Gustavo allora, dejando el auricular del teléfono, se volvió hacia mí y me dijo:

[illegible]



NÚRIA POMPEIA, VINDICACIÓN FEMINISTA, N.º 28, JULIO DE 1979.



NÚRIA POMPEIA, VINDICACIÓN FEMINISTA, Nº 28, JULIO DE 1979.



El MÓN, ANY 1, N.º 0, 11 DE DESEMBRE DE 1981. NÚRIA POMPEIA INICIA SU SERIE DE HUMOR GRÁFICO LA RAMONETA.

17 Desembre 1981

EL MÓN, Any. L 43

MAGAZINE
18 de desembre de 1981

PS

TON

1.-Després
a) Desballeament d'una neta.
b) Fuga de metall que es posa a l'extrem d'un llano.
c) Aïllament d'un pet.
d) Dominació de la gravetat.
e) Lloc per on s'oculta l'agut.

2.-Condit
a) Que s'apasta a la llei.
b) Davant per davant d'un boc.
c) Que no té cap defecte físic.
d) Figura geomètrica.
e) Revolt brus d'un caní.

3.-Palanque
a) Mena de peix.
b) Art de pesca.
c) Pala grossa amb mànec molt llarg.
d) Pal menor de l'embarcació anomenada pollastra.
e) Pesca per frenar la roda d'un mòd.

4.-Donar
a) Per anar en doina.
b) Dir diàlars.
c) Feina del camp.
d) Enlutar.
e) Canviar el vi de bocot.

(Vegeu la solució a la pàgina 44)

CHAT COMPANYIA HISPANOAMERICANA DE TURISMO

Felicitat "EL MÓN" per l'aparició del seu setmanari editat en català i, al mateix temps, felicitat els seus clients i amics i els desitja unes BONES FESTES DE NADAL I ANY NOU.

Passeig de Gràcia, 11 BARCELONA-7
Telèfon 301 65 00
Agència de Viatges G.A.T. 17

LA REVISTA CIENTÍFICA D'ÀMBIT INTERNACIONAL
MUNDO CIENTIFICO

NOIS I NOIES!!
ARA A QUOSQOS I LLIBRERIES

les revistes infantils

EL MÓN, N.º 1, 18 DE DESEMBRE DE 1981.

25 de desembre 1981

EL MÓN, Any. L 43

MAGAZINE
25 de desembre de 1981

PS

TON

1.-Després
a) Desballeament d'una neta.
b) Fuga de metall que es posa a l'extrem d'un llano.
c) Aïllament d'un pet.
d) Dominació de la gravetat.
e) Lloc per on s'oculta l'agut.

2.-Condit
a) Que s'apasta a la llei.
b) Davant per davant d'un boc.
c) Que no té cap defecte físic.
d) Figura geomètrica.
e) Revolt brus d'un caní.

3.-Palanque
a) Mena de peix.
b) Art de pesca.
c) Pala grossa amb mànec molt llarg.
d) Pal menor de l'embarcació anomenada pollastra.
e) Pesca per frenar la roda d'un mòd.

4.-Donar
a) Per anar en doina.
b) Dir diàlars.
c) Feina del camp.
d) Enlutar.
e) Canviar el vi de bocot.

(Vegeu la solució a la pàgina 44)

CHAT COMPANYIA HISPANOAMERICANA DE TURISMO

Felicitat "EL MÓN" per l'aparició del seu setmanari editat en català i, al mateix temps, felicitat els seus clients i amics i els desitja unes BONES FESTES DE NADAL I ANY NOU.

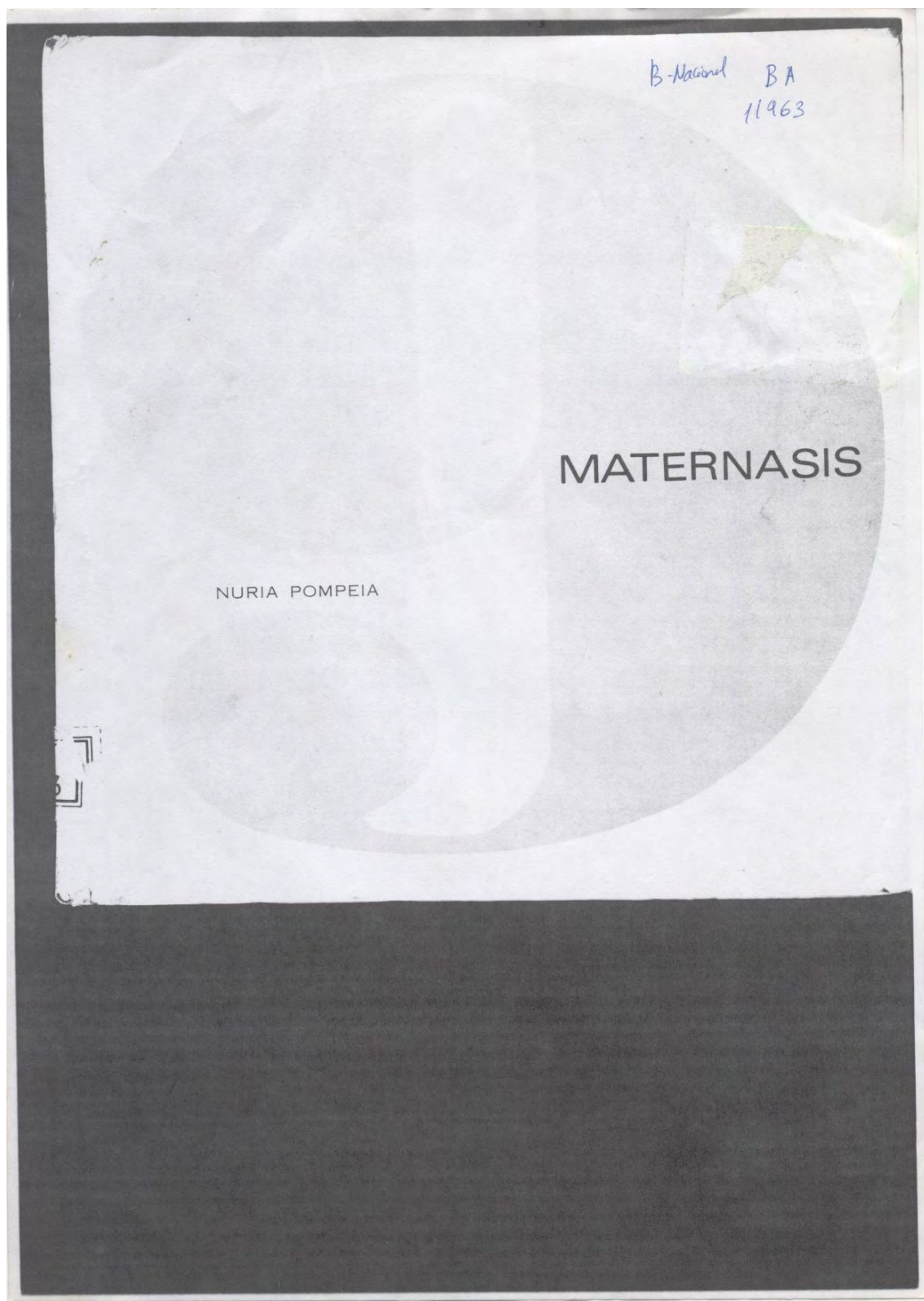
Passeig de Gràcia, 11 BARCELONA-7
Telèfon 301 65 00
Agència de Viatges G.A.T. 17

LA REVISTA CIENTÍFICA D'ÀMBIT INTERNACIONAL
MUNDO CIENTIFICO

NOIS I NOIES!!
ARA A QUOSQOS I LLIBRERIES

les revistes infantils

EL MÓN, N.º 2, 25 DE DESEMBRE DE 1981.



PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DE SU PRIMER LIBRO *EL MATERNASIS*, DE NÚRIA POMPEIA. UNA OBRA SIN TEXTO, BARCELONA, EDITORIAL KAIRÓS, (EDITIONS PIERRE TISNÉ, PARIS), 1967.

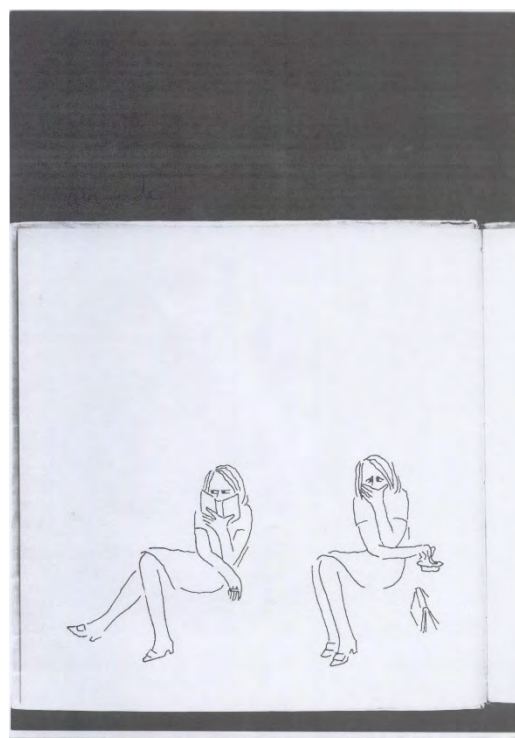
401575

MATERNASIS

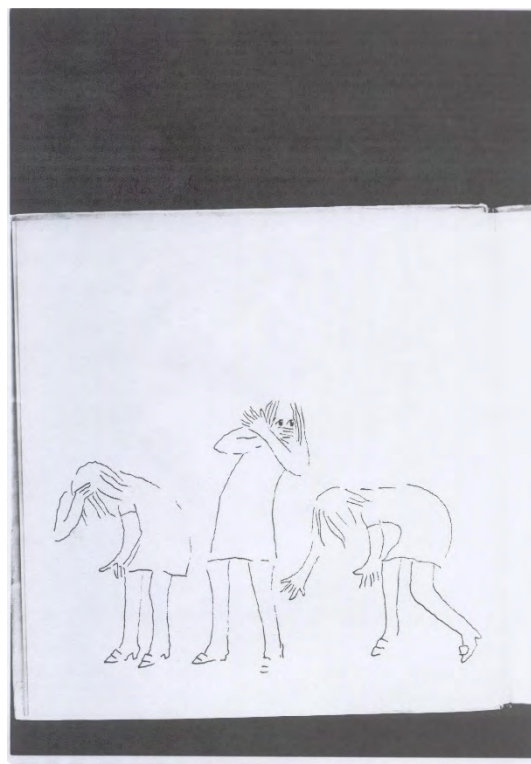
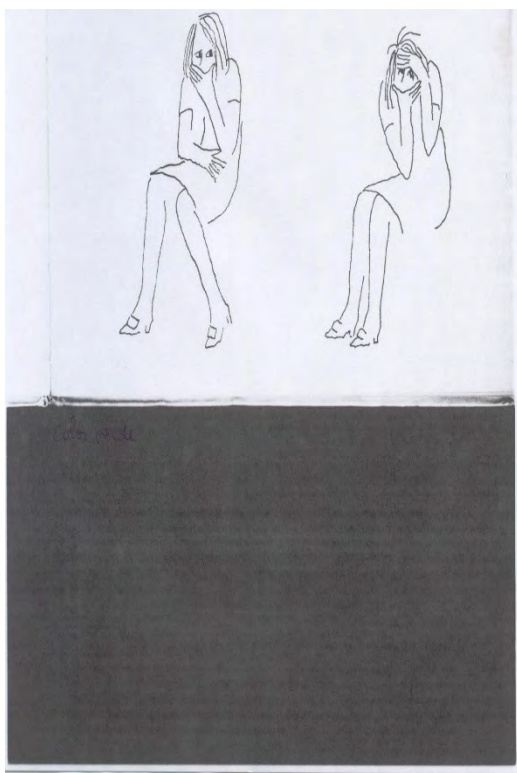
NURIA POMPEIA

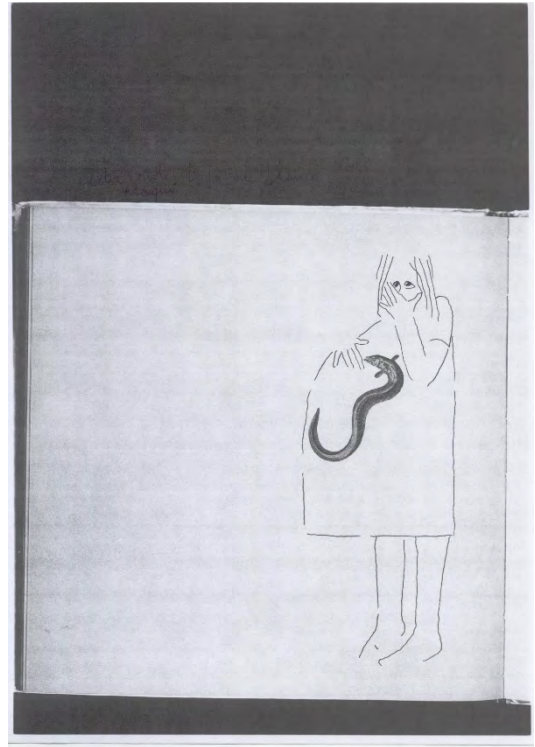
editorial **K**airós
Avda. Gilmo Franco, 493 - Barcelona - 15

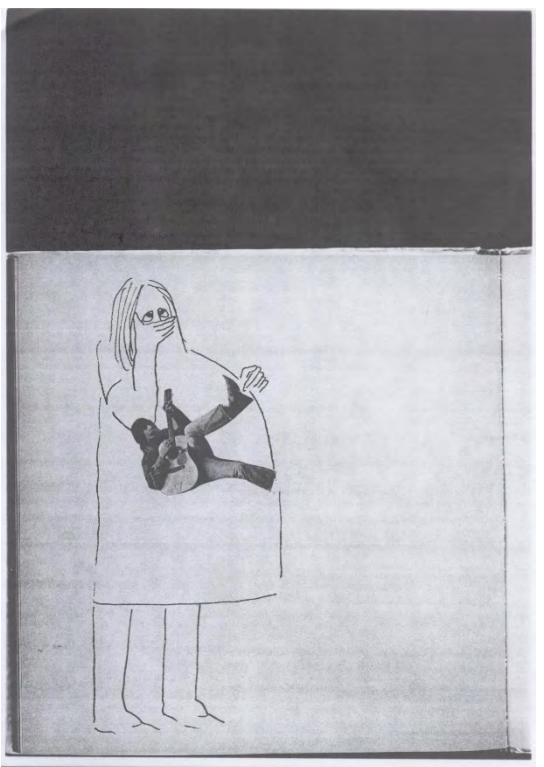
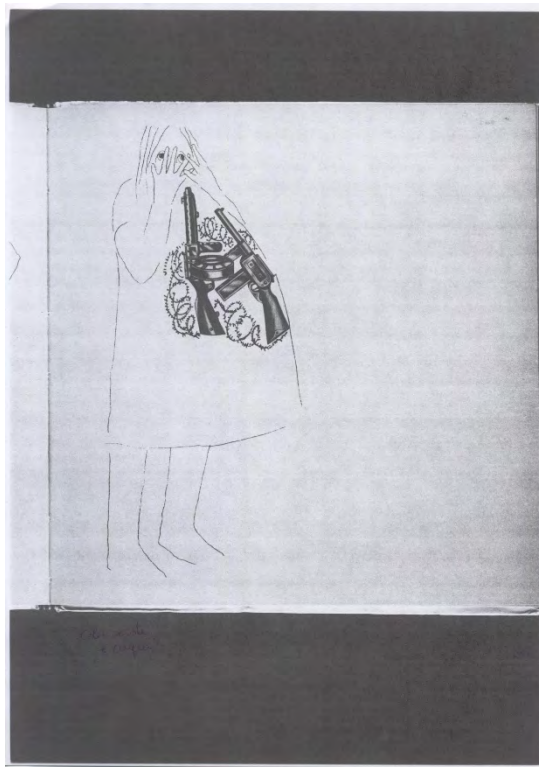
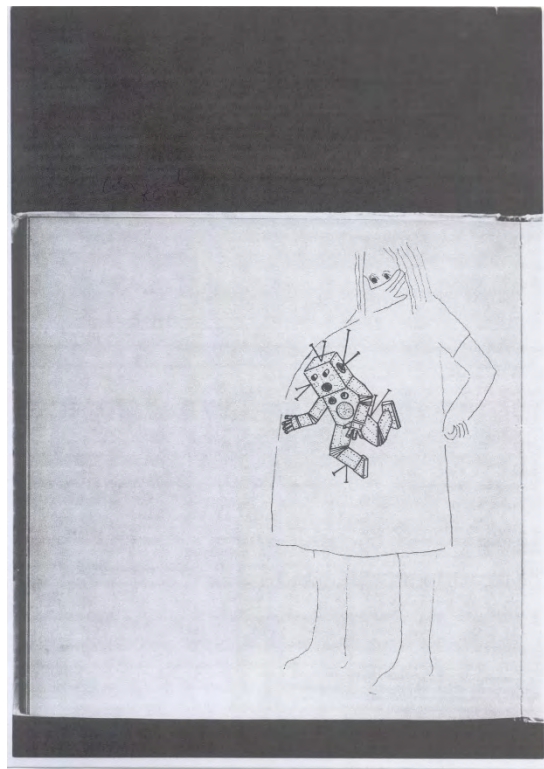
ALGUNAS DE LAS SECUENCIAS DE DIBUJOS DE ESTA NARRACIÓN SIN PALABRAS DE *EL MATERNASIS*:

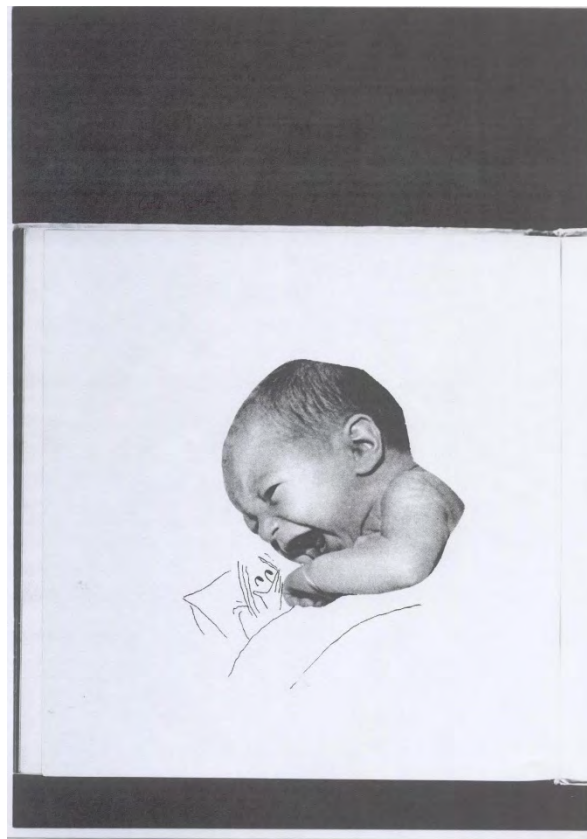
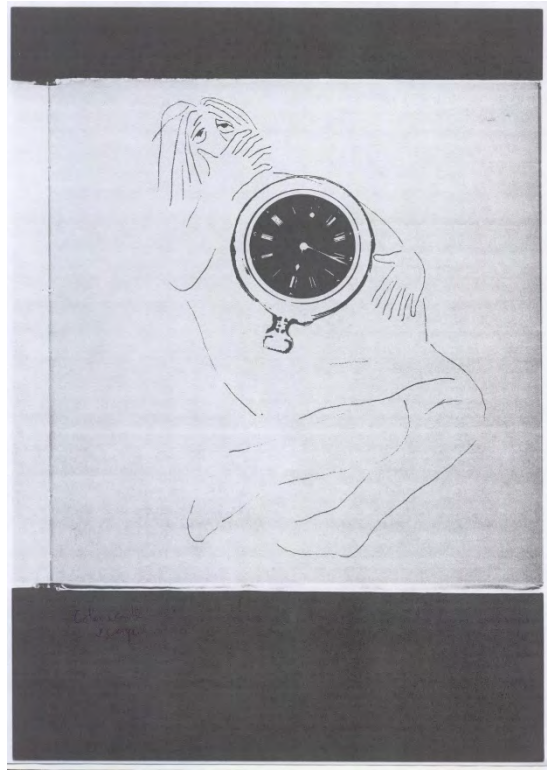
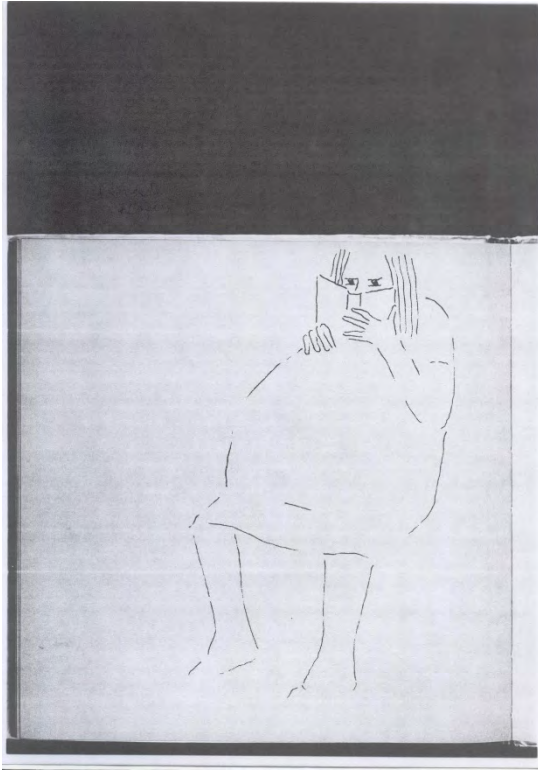


PRIMERA PÁGINA DEL LIBRO.

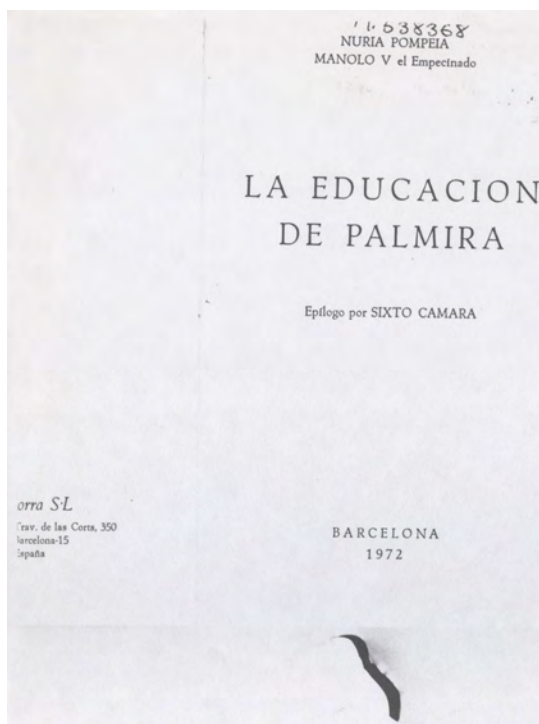








NACIMIENTO DEL NIÑO. FIN.



PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL LIBRO *LA EDUCACIÓN DE PALMIRA*, DE NÚRIA POMPEIA, BARCELONA, EDITORIAL ANDORRA, 1972 (IZQUIERDA). PRIMERA PÁGINA DEL LIBRO (DERECHA).



PÁGINAS DE LA PRIMERA PARTE: LIBRO DE LAS INICIACIONES.



YO YA LO SÈ TODO : MI MADRE
ME LO HA CONTADO...



¡ LE PLANTAN UNA SEMILLA EN EL
OMBLIGO DE LA MADRE Y LE CRECE
UN NIÑO COMO SI FUERA UN CALABACÍN !



¡ AY DE LA PECADORA !
¡ AY DE ELLA SI HA MEREcido
LA IRA DEL ALTÍSIMO !
¡ MAS LE VALDRÍA NO HABER
NACIDO !
¡ MAS LE VALDRÍA HABERSE
QUEDADO EN EL SENO MATERNO
POR TODA LA ETERNIDAD !



PALMIRA, HIJA, HA LLEGADO EL MOMENTO DE REALIZAR EL SUEÑO DE TODAS LAS MUJERES: ACERCARTE AL ALTAR, CON UN VESTIDO BLANCO, PARA UNIRTE, EN SANTO MATRIMONIO, CON EL HOMBRE QUE TE AMA... ¡AH PALMIRA, LA EMOCIÓN ME EMBARGA!... VAS A COMENZAR UNA NUEVA VIDA QUE PUEDE SER MUY DICHOSA SI SABES SER UNA BUENA ESPOSA, ATENTA, SUMISA Y CARIÑOSA... A PROPOSITO, HIJITA, ¿POR QUÉ NO TE QUITAS LAS GAFAS Y ASÍ ESTARÍAS MÁS MONA?





EPILOGO

Nuria Pompeia viene a verme siempre que pasa por Madrid. Me regala libros de cocina y me trae embutidos de Gerona. Los catalanes están orgullosísimos de sus embutidos frescos. Lo digo porque Alfonso Carlos Comín, cuando viene a Madrid, siempre me trae butifarras de Capellades y Manolo V el Empecinado me suministra butifarras de La Garriga. Todos conocen mis tentaciones gastronómicas y mis prácticas culinarias, compensatorias de otro tipo de satisfacciones al alcance de los que no han hecho voto de soltería.

Nuria Pompeia y Manolo V el Empecinado me consultaron sobre su personaje Palmira antes de que la serie comenzara a publicarse en Triunfo. En un principio era Palmiro, es decir, el dibujo trataba de representar un extraño muchacho, tímido y sometido a la constante educación imperialista de los hombres y las cosas. Pero era tanta su perplejidad que saltaba a la vista una alarmante deficiencia en hormonas masculinas y convinimos con Nuria y Manolo en que le iba mucho mejor el nombre de Palmira que el de Palmiro. Fue un cambio de sexo sin auxilio del bisturí ni misteriosas estancias en Marruecos o en los Países Bajos. A veces estas cosas se consiguen cambiando una o por una a.

Por otra parte la relación entre el monigote y «los otros» podía ser mucho más reveladora. Educadas para el silencio o el grito, las Palmiras son

9. ISA FEU. LA CHICA DE *EL VÍBORA*

COMPLICE n° 66 Ed Sastre (diciembre 1988)

LAURA, ANA
JUAN, ANA MIRA-
LLES, VICTORIA
MARTOS E ISA FEU:
NADA QUE VER
CON LOS CUEN-
TOS DE HADAS.

Isa Feu, pionera de esta generación, introdujo sus trabajos en la revista *El Víbora*, planteando un enfoque diferente de las relaciones sentimentales clásicas entre los hombres y las mujeres. En la foto, en su estudio de pintura.

La madre sano

Nací en una librería

Mi madre al verme enloqueció

Demasiadas tensiones, dñeron.

Ahora vemos los dos encerrados

Cada vez que me ve, sonríe

Soy fruto de un acto de amor.

...DI TU C♥RAZ♥

RENOVADORAS
LAS CHICAS
QUE HACEN COMICS

RONDAN LOS TREINTA AÑOS. ESTUDIARON BELLAS ARTES Y SON ARTISTAS. CON OTRO DENOMINADOR COMUN: HACEN COMICS Y ESTAN REVOLUCIONANDO LA NARRATIVA DEL MEDIO.

Foto: Xavier Gasso

ISA FEU, PIONERA DE LA GENERACIÓN DE LOS OCHENTA. INTRODUJO SUS TRABAJOS EN LA REVISTA *EL VÍBORA*.

Elisa Gálvez, una de las escasas mujeres guionistas de la actualidad, sin olvidar a la excelente Marta de El Víbora, y autora con Federico del Barrio de algunos de los mejores cómics de la década, ha descrito así la filosofía que impregna los trabajos y nobles inquietudes de estas mujeres: “Sentirse cerca. Querer. Desear y recibir. Compartir y saborear los placeres. Hay, en su forma de hacer, un goce de los sentidos. Un mundo donde lo sensual abarca toda su dimensión y busca, más allá de los hechos, el camino.”⁷³

Felipe Hernández Cava

9.1. Isa Feu. Precursora de la nueva narrativa de ruptura de la historieta española de la década de los ochenta

Isa Feu (María Lluïsa Barraquer Feu), nace en Barcelona en 1956. En el Catálogo, -citado a lo largo de este estudio- *Papel de Mujeres* (1988), aparecen sus datos biográficos y sus publicaciones. La misma autora expresa en esta páginas su relación con la historieta:

Mi primer contacto con las historietas fue como lectora. De pequeña devoré TBO, Pulgarcito, Hazañas Bélicas, Capitán Trueno e incluso Claros de Luna y Florita. En cuanto a historieta europea, *Cavall Fort*, la revista infantil catalana, donde aparecían Peyo, Tillieux, Mitacq... además del gran Madorell, me inició en la línea clara. Coleccioné también los álbumes de Tintín y Spirou. Mis inicios como dibujante fueron casuales y bastante por mimetismo con el grupo de amigos que yo frecuentaba; estos eran los miembros de “El Rollo Enmascarado”; el prototebeo underground, a cuyas reuniones de *trabajo* asistí y donde me pegaron la mayoría de los vicios que practico, principalmente el dibujo.

Dada mi inhabilidad como dibujante, los primeros dibujos fueron de paisajes extremadamente sintéticos, limpios y sin personajes; mis primeras historietas, movimientos de cámara dentro de estos paisajes vacíos y, luego, mis primeros personajes, un homenaje a Tintin y Becasina.

Mi aprendizaje fue la observación de mis compañeros. Por tanto, mis influencias son evidentes: Mariscal, Roger, Montesol, Cifré e incluso Ceesepe, que en aquella época se dejaba caer por Barcelona de vez en cuando.

Nunca había pensado dedicarme a las historietas profesionalmente y seguía estudiando mi carrera de Medicina, decidida a ser una buena neuróloga.

Hacia el 79 apareció en escena el proyecto *El Víbora*. Un día José María Berenguer comentaba con Roger la falta de mujeres que practicaran la historieta y recordó a una tal Isa, miembro de *Los tebeos del Rollo*. Al identificarme, obtuve mi primer encargo *profesional* y empecé a trabajar para *El Víbora* con la serie *Corazón Loco*.

Empecé siendo la *chica del Víbora*, luego *una de las chicas del Víbora*, junto a Laura y Pilar, y finalmente fui *una de las ex chicas del Víbora*. Nunca se nos consideró *dibujantes de historieta*, sino *chicas que dibujaban*, lo que redundaba en mayores dificultades para publicar, menos páginas, menos color, menos portadas...

⁷³ Revista *Cómplice*, 1988, *obr. cit.*

En la primera época de *El Víbora* había plena libertad, tanto en el tipo de guiones como en el estilo de dibujo. Fue un período bastante desmadrado, pero rico en investigación y con un gran ambiente. La revista prosperaba y se trabajaba con ilusión casi cooperativista. En el momento álgido de ventas se plantearon reivindicaciones de tipo económico y de calidad de la revista. Conseguimos los primeros, pero no se modificaron en nada los contenidos. Más bien se intensificó la línea dura en cuanto a temática, que se consideraba clave del éxito. Estas medidas iniciaron la pendiente en que actualmente se encuentra e hicieron aparecer las primeras discusiones internas que degradaron el ambiente.

Mientras, yo había terminado mi carrera y empecé la especialización en Neurología, que abandoné hace tres años. No hay color entre la vida de artista y la de funcionario del Ministerio de Sanidad.

Si bien actualmente no dibujo historietas, no es porque no crea en este medio, sino por falta de revistas con suficiente margen de libertad para trabajar. Mientras, dedico mi trabajo a los estampados, ilustraciones para revistas y practico la pintura como mi propio marco de libertad.⁷⁴

Isa Feu junto con Laura, Ana Juan, Ana Miralles, Victoria Martos se apartan completamente de los cuentos de hadas y en las que el feminismo militante de sus predecesoras, como vimos en la obra de Núria Pompeia, ha desaparecido, decantándose la mayoría por estéticas de ruptura. que trae como consecuencia una renovación plástica del cómic clásico, pues casi todas ellas procedían de Bellas Artes. La pionera, como dijimos, será Isa Feu, que colabora en la revista *El Víbora*, dando un nuevo enfoque en sus historietas a las relaciones sentimentales, en las que la mujer adquiere tanto protagonismo como el hombre.

⁷⁴ Véase Laura Pérez Vernetti-Blina sobre esta generación de los ochenta, que aclararán las opiniones de Isa Feu sobre el medio y las dificultades que tenían que afrontar para poder publicar con libertad creadora.



ANA JUAN, “OPTÓ POR UN ESTILO EXPRESIONISTA”. REVISTA *CÓMPLICE*.

LOS COMICS DE
LAS MUJERES NO
NACEN DE UNA
VISION EXTERIOR,
SINO INTERIOR.
SON SU MARCA,
SU PROFUNDO YO.

La catalana Laura Pérez Vernetti-Blina participa también del interés empírico de las otras dibujantes: sus señas de identidad recrean el lenguaje de ciertas vanguardias artísticas. En la fotografía, ante su mesa de trabajo.



Foto: Xavier Gasso



LA CATALANA LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA "SUS SEÑAS DE IDENTIDAD RECREAN EL LENGUAJE DE CIERTAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS". REVISTA *CÓMPLICE*.

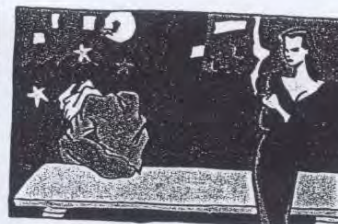
Rev. Compañía 127 66 Ed. Sapiro (Año 12) (1939)

EL FEMINISMO MILITANTE HA DES-
APARECIDO DE
ESTOS COMICS. PE-
RO NO EL INTE-
RES POR LA MUJER:
IN CRESCENDO.

Ana Miralles, madrileña afincada en Valencia y vuelta a Madrid, es también multidisciplinar. Definida por la línea y los colores suaves, no cree que el cómic este abierto a los innovadores. Foto realizada en su estudio.



Foto: C. Montañana



UNA EXTRAÑA BRUMA SE LEVANTA DEL RIO



LA ESTUVE ESPERANDO TODO EL DIA

ANA MIRALLES - 93

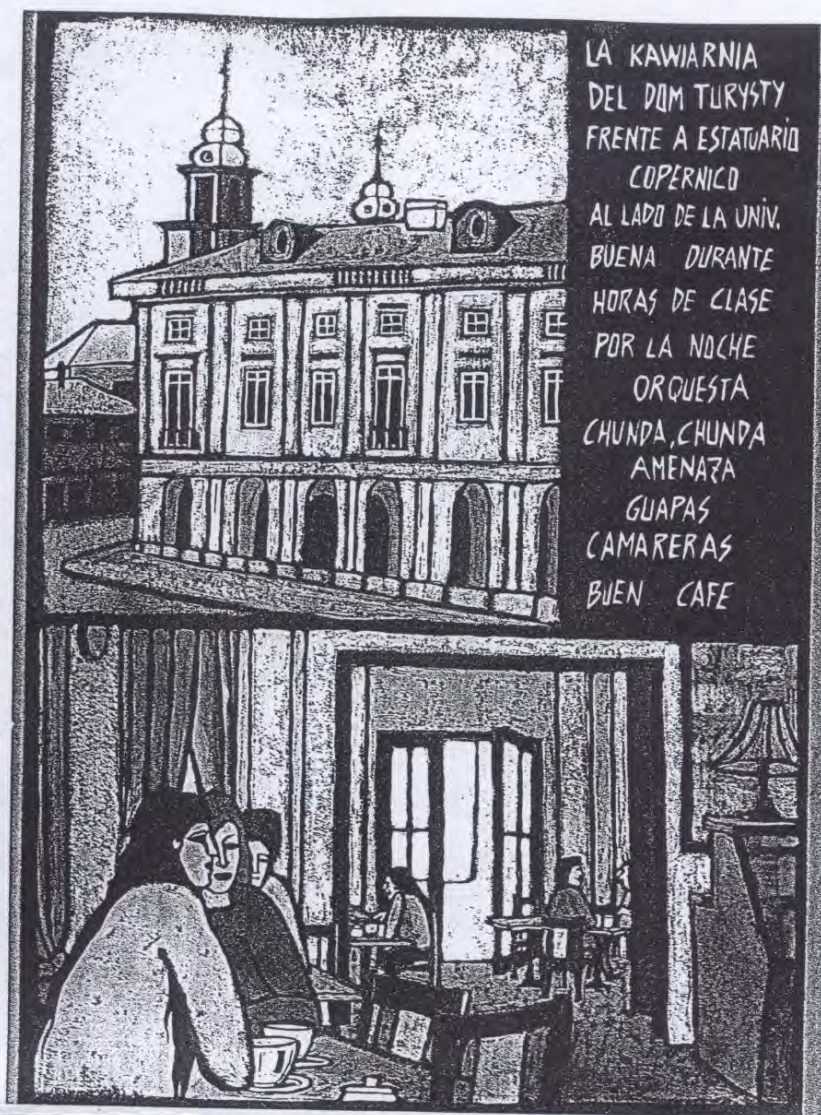
ANA MIRALLES, "DEFINIDA POR LA LÍNEA Y LOS COLORES SUAVES, NO CREE QUE EL CÓMIC ESTÉ ABIERTO A LOS INNOVADORES".

LAS MUJERES NO
SON BLANDAS,
ADOPTAN ESTETI-
CAS DE RUP-
TURA. PUBLICAN
EN MADRIZ
Y EN EL VIBORA.

Victoria Martos,
madrileña, empezó
su andadura en la
revista Madriz. Sus
narraciones, mu-
chas veces de corte
poético, son uno
de los mejores ex-
ponentes del al-
ma femenina. En la
fotografía, con sus
trabajos y su gato.



Foto: Rosa Muñoz



LA KAWIARNIA
DEL DOM TURYSTY
FRENTE A ESTUARIO
COPERNICO
AL LADO DE LA UNIV.
BUENA DURANTE
HORAS DE CLASE
POR LA NOCHE
ORQUESTA
CHUNDA, CHUNDA
AMENAZA
GUAPAS
CAMARERAS
BUEN CAFE

VICTORIA MARTOS, "EMPEZÓ SU ANDADURA EN LA REVISTA MADRIZ. SUS NARRACIONES, MUCHAS VECES DE CORTE POÉTICO, SON UNO DE LOS MEJORES EXPONENTES DEL ALMA FEMENINA". REVISTA CÓMPLICE.

9.1.1. Publicaciones y exposiciones

Isa Feu ha publicado historietas en:

De Quomic, 1974.

Picadura Selecta (Iniciativas Editoriales), 1976.

El Sidecar (Iniciativas Editoriales), 1976; colectiva, 1976;

A la Calle (Iniciativas Editoriales), 1976.

Propaganda moderna (Pastanaga); colectiva, 1976.

Publica en 1976-77 en *Los tebeos del Rrollo*.

En 1977 edita junto a Roger y Antonio Pámies, *De Quommic*, (autoedición); colectiva.

Solidaridad con El Papis (73 editoras); colectiva, 1977.

Desde 1980 colabora habitualmente en la revista *El Víbora*.

Fuera de banda, 1982.

En 1983 expone en *Perpetum Mobile*.

Ha trabajado en los campos de la ilustración y el diseño de estampado, colaborando en *La Vanguardia Mujer*, *Sur Exprés*, *Diari de Barcelona*, *El Víbora* (y su *Especial Amor*, 1980), *Vitalidad*, *Marie Claire* 16.

En 1984, participa en la *Exposició general d'autors espanyols* (IV Saló del Còmic i la Il·lustració), de la que se publica un Catálogo.

En 1989 participa en la exposición de Angoulême de *La nueva B.D. española*; ⁷⁵ de esta exposición se editó un Catálogo en el que se hace una breve reseña biográfica y sus



⁷⁵ Obr. cit., p. 48, véase Laura Pérez Vernetti-Blina.

y sus publicaciones, en este catálogo se publica una viñeta de Isa Feu.

Como veremos en el estudio de la obra de Laura Pérez Vernetti-Blina, que expone junto a Isa Feu, en el Salón Internacional de Angoulême 1989, de *La nueva B.D. española*, este catálogo constituye un documento histórico de gran valor sobre la *nueva historieta española* de la década de los ochenta.

En 1988 participa en la *Exposición Papel de Mujeres* (Ministerio de Asuntos Sociales) publicándose un Catálogo, *Papel de Mujeres*, del que hemos hablado más arriba.

En 1989 expone en la Galería *Piscolabis*.

Incluida en el *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*⁷⁶ de Jesús Cuadrado, se la recoge así:

Feu, Isa (María Lluïsa Barraquer Feu). Barcelona, 1956. *Dibujante, guionista*. Pintora, ilustradora y diseñadora que compartió su carrera de neuróloga con la Historieta, e integrada en el movimiento de autores radicales del grupo *Los Tebeos del Rrollo*; autora de obra breve, pero de formidable y precisa impronta escénica.



ISA FEU, *DICCIONARIO DE USO DE LA HISTORIETA ESPAÑOLA (1873-1996)* DE JESÚS CUADRADO (1997).

⁷⁶ *Obr. cit.*, p. 286, véase Laura Pérez Vernetti-Blina.

9.1.2. "El Víbora (1980-1987)

Desde 1980 publica habitualmente en la revista *El Víbora*.⁷⁷ Aquí publicará dos series con guiones de Isa, y después, en colaboración con Tornassol en 1982; también colabora con Checho, Nin, el dibujante Max; y otras veces, se basa en obras de escritores, como en un cuento de la escritora Catherine Mansfield.

En 1980 empieza a publicar su serie *Corazón loco*, en el Especial Amor (*El Víbora*), con guiones propios, luego hacia 1982 con Tornassol, publica una historia corta de dos páginas en color, guión de Isa, en el número 30.



⁷⁷ Para todo lo referente a esta revista véase Laura Pérez Verneti-Blina dentro de este trabajo.

En 1982, publica una historieta corta de dos páginas en color, "...Así ¿Qué tal la fiesta?", Isa y guión de Checho, en el número 37-38 (3ª Aniversario Edición Especial).

En 1982, publica una historieta corta de dos páginas en color, "Una hoja de álbum", basada en un cuento de Catherine Mansfield, en el número 39.



En 1983, publica una historieta corta de tres páginas en color, “Yo era mujer y estaba muerta”, Isa y guión de Nin escrito por los métodos de la hipnosis, en el número 50.



En este mismo número 50, publica una historieta corta de tres páginas en color, "Puntos de vista", Isa Feu+Max y guión de Nin.



En 1984, publica una historieta corta de cinco páginas en blanco y negro “Todo por la ciencia”, Isa, en el número 59.



En 1984, publica una historieta corta de una página en blanco y negro, “Un cariño repentino”, guión de Isa, en el número 62.



En este mismo número 62, en el apartado *Comecomix*, publica una ilustración en color:

«Estoy sentado al borde de la
carretera.
El conductor cambia la rueda al
autobús.
No me gusta el sitio de donde vengo.
No me gusta el sitio a donde voy.
¿Por qué, entonces, miró el cambio de
rueda con impaciencia?»
(BERTOLT BRECHT)

● Pues tal que así nos pasa a nosotros. Con este número **EL VIBORA** empieza su sexto año de vida. Ni los cinco años anteriores han sido precisamente una virguería —por mucho que, a pesar de todo, nos hayamos divertido— ni, nos tememos, los cinco que vienen serán mucho mejores —aunque, a pesar de todo, seguiremos divirtiéndonos—. Por qué, entonces, seguimos dando insistentemente la bariña? La respuesta a tal pregunta es, así se solía decir en tiempos heroicos, tan procelosa como las deudas de **Vázquez**.

● Bueno, vayamos al asunto. Así como el número anterior —el de Navidad— nos había salido más bien denso y terrorífico, éste ha salido ligerito y casi, casi de risa dentro de lo que cabe. Lo digo porque la novedad más espectacular es **La realidad del amor**, una historia tragicómica, pero más cómica que tragi, de una joven dibujanta californiana. **Carol Lav.**

● Y está también la siguiente explosiva revelación: los platillos volantes son soperas. Tal aportación a la ciencia la hace **Vallés** en su **Amenaza del espacio**. Y además vuelve a estos lares **Kim Deitch**, uno de los dibujantes más imitados que en el mundo han sido.

● Aunque como de todo tiene que haber en la viña del Señor, también

continúan los dos folletines por capítulos que nos llevamos ahora entre manos. El primero es **Esmeraldas y virgenes**, de **Martí** y menda. Es el segundo capítulo de los cuatro que tendrá el invento y en él Pola vuelve a triunfar muchísimo.

● La segunda serie, también en su segundo capítulo de los tres que tendrá, es **Don Cipotón de Boada**. En él, el engendro fálico sigue sufriendo y penando por culpa de su, nunca mejor dicho, calenturienta cabeza.

• Dentro de la serie de matrimonios adulteros que han ido produciéndose últimamente en la **Choni's Factory** después de años de feliz matrimonio **Gallardo-Mediavilla** (recordad: **Gallardo-Diego**, **Mediavilla-Pons**, **Murillo-Pons...**) ahora les ha llegado el tiempo del arrejunte a **Murillo** (antes **Simónides**) y **Mediavilla**. Para celebrar el feliz ayuntamiento se han atrevido con uno de los personajes más queridos del vulgo, de la chusma, o sea, de vosotros: el **Niñato**.

● El dibujo que ilustra este cómic es obra de una de las personas más regulares y discretas de todo el equipo de **EL VIBORA**: **Isa Feu**. Por dentro encontraréis también una página suya y pronto hablaré más de ella.

Tras unos meses de impasse también vuelve la pareja de las historias inquietantes: **Roger-Tornassol** y alguien que se lo monta de inquietante él solito: **Cifré**, con **Pringo**.

• Como nos llegaron noticias de que el incluir ilustraciones de vez en cuando era algo bien recibido, hemos

COMLECOMIX



reincido en ello y así, en este número, hemos publicado una de **Boada**, una de **Max**, una de **Das Pastoras** (éste casi inédito en **EL VIBORA**—sólo había publicado una historieta en el

Especial Futuro—aunque no en otras revistas) y otra de **Gual**, éste —fino estilista de Terrassa— si, inédito del todo.

• Durante el mes de noviembre

THE PERILS OF IRENE

WHEN WE LAST SAW **IRENE VAN DE KAMP**—AFRICAN EXILE AND HEIRSS EXTRAORDINAIRE-- HER BLIND BOYFRIEND **KURT** DUMPED HER WHEN SHE FINALLY ALLOWED HIM TO FEEL HER FACE.* HEART-BROKEN AND LONELY, OUR POOR LITTLE RICH GIRL PONDERS HER FUTURE...



En 1985, publica una historieta corta de dos páginas en color, “Reacción inesperada”, guión de Isa, en el número 63.



En 1986 publica otra serie *No digas tu coño... Di tu corazón*, con guiones propios; presenta una página en blanco y negro, guión de Isa, en el número 83.



En 1987, publica una historieta corta de dos páginas en color, "Joyas de la lírica: *La reina del bar musical*", letra y música de: Dr. Ripio y los Escrotos; guión de Isa, en el número 93.



9.1.3. Cómic transgresor. “Los Tebeos del Rollo”; “El Víbora” (1980)

Dibujante, guionista, pintora, ilustradora, diseñadora, definen su quehacer. Sus inicios como dibujante de historietas, fortuito, integrada en el grupo de amigos de *El Rollo enmascarado* formado por Mariscal, Roger, Montesol, Cifré, autores radicales, en la línea *underground* de los que Isa Feu declarará influencias, a partir de los nuevos planteamientos encaminados al desarrollo artístico del medio para adultos, llevado a cabo por algunos de los más importantes autores *underground*, en los años sesenta, una vía experimental que le acercará al mundo intelectual, abierta por Robert Crumb. Se inscribe en un cómic de ruptura, renovación plástica del cómic clásico, hago referencia a la muestra (analizada en este capítulo) *Quinquis de los 80*, una mirada retrospectiva (2010), un cómic transgresor, en la que se incluye una historieta de Isa Feu, publicada en la revista (*El Víbora*, n.º 50, 1983), autora pionera, introdujo sus trabajos en la revista *El Víbora* 1ª época de investigación y libertad de la revista, se plantearon reivindicaciones de tipo económico y de calidad de la revista, se la denominó “La chica” de *El Víbora* por la ausencia de mujeres dibujantes de historieta, y pasó a llamarse “Una” de las chicas de *EL Víbora*, junto a Laura, Pilar.

Como indicador del problema, que es necesario revisar, la visibilidad de las autoras en el medio del cómic, la escasa presencia de autoras en las revistas de cómic, a este respecto Isa denuncia a las claras “machismo”: “Nunca se nos consideró dibujantes de historieta, sino chicas que dibujaban, lo que redundaba en mayores dificultades para publicar, menos páginas, menos color y menos portadas”. También Laura constata esta realidad: “A la mujer no se la toma demasiado en serio como dibujante de tebeos y eso te obliga a superar barreras extras”. Laura, no se queja, se limita a constatar una realidad, de la que se siente en parte excepción, entre otras autoras. Sin embargo, no impidió que muchas autoras de esta etapa de la historieta se hicieran un nombre y hayan llegado hasta hoy, alcanzado su reconocimiento internacional, pese a bregar en un medio profesional de hombres, sí han sido reconocidas fuera de los circuitos comerciales, y fuera de nuestras fronteras, valorando su visión creativa y expresión estética, como han sido las editoriales independientes. También, Laura, que inicia su obra en 1981 en la revista *El Víbora* se supo mantener en ella hasta 1991, publicando con cierta regularidad, abandonando libremente su colaboración en la revista por no ajustarse a sus criterios estéticos, (tal como lo estudio en el Capítulo 2, análisis y trayectoria de la obra de Laura (objeto de mi tesis), en el apartado *El Víbora 1981-1991*,

revista en la que Laura se hace un nombre, y reconocimiento internacional, y en la que se puede observar su evolución artística, dado la baja calidad que estaba adquiriendo la revista en contraposición con la 1ª época de prestigio y de reconocimiento internacional. Isa Feu hace unas apreciaciones sobre el deterioro que fue adquiriendo la revista: “Se intensificó la línea dura en cuanto a temática, clave del éxito, lo que intensificó la pendiente de calidad y aparecieron las primeras discusiones internas que degradaron el ambiente”. Isa, deja el medio por falta de revistas con suficiente margen de libertad para trabajar. Reinicia su actividad, en el campo del estampado, la pintura, ilustración creándose su propio marco de libertad.

Podemos terminar este panorama sobre los trabajos de Isa Feu, valorando la calidad historietística de esta autora, de obra breve, pero “de formidable y precisa impronta escénica” como se dice de ella en el *Diccionario de uso de la historieta española* de Jesús Cuadrado, impronta escénica que le viene del campo de la Pintura.

Hablamos del paso de un dibujo dirigido “machista” asociado a dibujo femenino de la primera generación de mujeres que se vieron limitadas a un tipo determinado de expresión artística, a la generación del 68 que marcaría la transición o el paso hacia un cómic con finalidades más adultas, que nada tendrá que ver ya con los cuentos de hadas que propugnaban estas mujeres dibujantes encabezada por Núria Pompeia, las aportaciones también de todas estas autoras, Mariel Soria, Montse Clavé y Marika miembros del Colectivo de la Historieta, participando en los colectivos profesionales que ensayan nuevos modelos narrativos. Para pasar a la generación de los ochenta, en la que se inscribe Isa Feu, junto con Laura, su acercamiento a los cómics de esta nueva generación, ya no se debe sólo a la búsqueda de una salida profesional sino al interés hacia las posibilidades del medio. Estas autoras ya no son autodidactas, lo que las diferencia de las generaciones anteriores, tanto por su formación como por su ideología, la mayoría son universitarias, han estudiado Bellas Artes. Autoras dibujantes, la vía abierta de la experimentación, en trayectorias individuales, es representada por artistas como Isa Feu, Laura, Pilar, Victoria Martos, Asun Bazola, Ana Juan o Ana Miralles, que se proclamarán rupturista con la historieta tradicional y se expresaron fuera de los circuitos comerciales, la nueva generación de los años ochenta se hizo con la aportación de aquellas autoras que contribuyeron a la renovación del cómic español, autoras contemporáneas en la historieta española. Isa Feu, precursora de un cómic, que la conducirán junto con Laura a la exposición de Angoulême (1989) *La nueva historieta*

española, que me servirá de justa introducción a la obra de Laura, objeto de mi estudio, una autora esencial en la renovación de la nueva historieta de la década de los ochenta, junto con Miguelanxo Prado, Daniel Torres, Federico del Barrio.

9.2 Conclusiones

A este homenaje público, década 30 y 60 e inicios de los 80 que recorre la muestra de la exposición a través del catálogo *Papel de Mujeres* 1988 hilo generacional en el que se inscribe Laura -para situar a su obra en trayectoria a otras autoras, como precursoras de un cómic Núria Pompeia e Isa Feu, de justa introducción a Laura, y en una breve aproximación en relación a las nuevas autoras de estas últimas décadas de la historieta contemporánea, nombres como Clara-Tanit, Sonia Pulido, Lola Lorente o Raquel Alzate entre las más representativas. Este catálogo, al que me he referido, es un documento histórico muy importante que nos permite valorar y observar la evolución y la concepción de la historieta española a través de diferentes períodos históricos que les tocó vivir a cada una de estas autoras, y asimismo, para valorar la aportación de estas tres generaciones de dibujantes a la historieta española, se puede observar la evolución en esta retrospectiva que recorre la exposición, que arranca desde Pitti Bertoluzi, años 30, una gran ilustradora que se vio limitada a un tipo de narración en historiera.

Esta exposición, transluce una mirada retrospectiva a una generación de mujeres coaccionadas en su expresión artística por el momento histórico que les tocó vivir: “cómic” femenino, de dibujo ñoño y estereotipado, dibujo dirigido desde planteamientos sexistas, sumergido en una historieta sentimental, de príncipes y princesas, de hadas y de huérfanas, un mundo idealizado y sentimental, en el período de la postguerra española, desde Pitti Bertoluzi, Pili Blasco, Carmen Barberá, Lupe Guardia, Gemma Sales, de tono panfletario dirigida a la educación social y moral de la mujer entre los años cuarenta y cincuenta. Una obra de una autora de la siguiente generación titulada *La educación de Palmira* de Núria Pompeia ilustra estos antecedentes.

Hemos hablado de dos autoras precursoras, en un hilo evolutivo a la obra de Laura, partiendo de dos autoras de relieve, Núria Pompeia e Isa Feu, que por su importancia y por su enclave histórico e inscribirse en generaciones diferentes y declaradas diferencias, según vimos, una, Núria Pompeia, que considero debe situarse en el

contexto histórico de la transición española en la que desarrolla su obra constituyendo una defensa de la lucha feminista (1970): “opiniones dichas con dibujos frente a la palabra”, es decir, la mayor libertad que le aporta el dibujo frente a la palabra como expresión artística, a través de la cual expresa su visión crítica de la realidad de la transición española hasta la instauración de la democracia, configuran su humor gráfico que desarrolla en revistas y en la prensa, así como su narrativa, militante y reivindicativa de la adquisición de la falta de libertades de la mujer. Dibujante, guionista, articulista, y escritora de libros, con una estética muy independiente y combativa. Una de las pocas mujeres en el mundo que se dedican al humor gráfico.

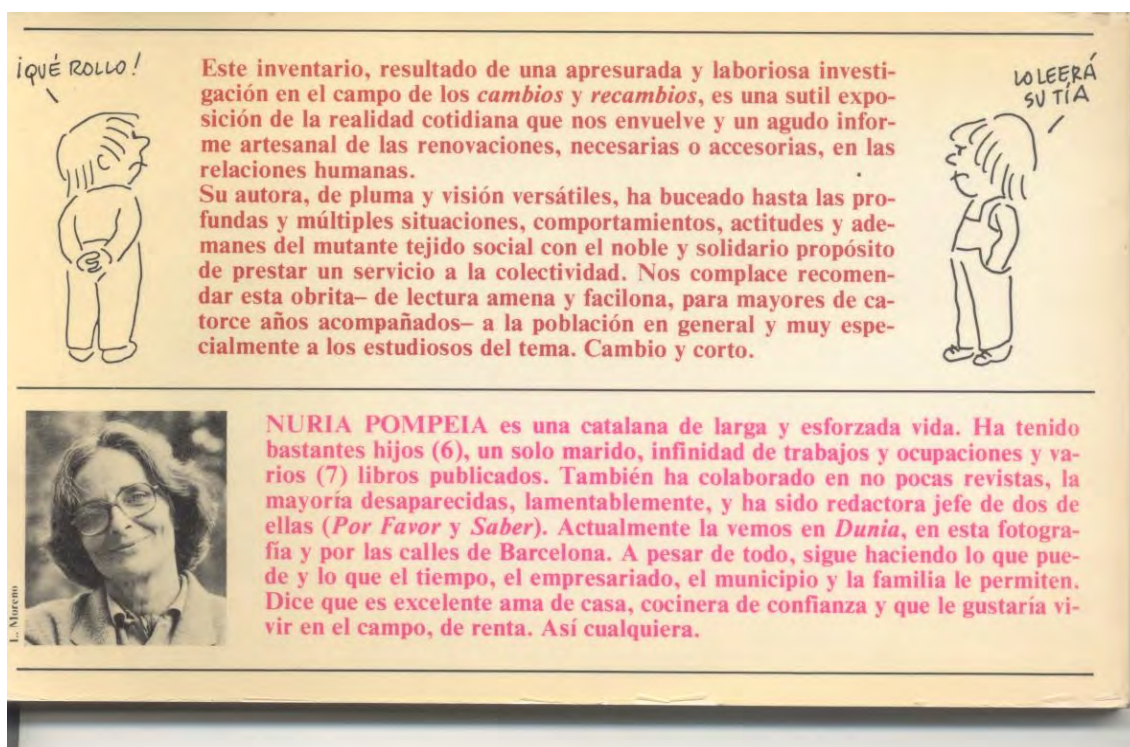
Una defensa desde el punto de vista del movimiento feminista, social o político, haciendo hincapié en una obra clave, de la que he dado justificada referencia titulado *Españolas en la transición: De excluidas a protagonistas (1973-1982)*: pretende hacer una historia de lo que las mujeres aportaron a la transición (y aquí está Núria). Iniciado en los años sesenta para empezar a listar las asociaciones y grupos de mujeres que fueron apareciendo. Años marcados por la falta de libertades no impidieron, sin embargo, la actitud y el compromiso femeninos, con ayuda también de las mujeres universitarias. Este rumbo de liberación de la mujer tendrá su punto álgido en 1975: “El año 1975 supuso un punto de partida ilusionado y reivindicativo en el que las mujeres fueron protagonistas de su historia, ya que a partir de ese año nada fue ya lo mismo”. En esta etapa hay que destacar la aparición de *Vindicación Feminista*, nacida el 1 de julio de 1976, su directora Carmen Alcalde, defensoras esforzadas de la democracia, sus objetivos fueron cubrir el vacío de los medios informativos dedicados a la mujer, informar y recibir información de los movimientos de la mujer en todo el mundo, cuyos fines se fueron encaminando hacia conferencias y debates fructíferos, realizada exclusivamente por mujeres, redactoras y colaboradoras como Cristina Alberdi, Ana Moix, Rosa Montero, Soledad Balaguer, mujeres que estaban promoviendo el feminismo en la época, en los que participa Núria, activista, apareciendo varios dibujos de humor de Núria. Tanto en sus artículos como en sus dibujos, libros, ha dedicado siempre una atención especial a la situación de la mujer. Estas palabras recogidas que nos hablan de explotación y opresión de la mujer ponen en evidencia el término “machismo”, como una referencia que se va a extender todavía hasta nuestros días, autoras de cómic, sin salirnos del contexto que estamos estudiando siguen denunciando “el machismo” que coarta la libertad de la mujer como profesional: “La mayor condena a la ignorancia y al estancamiento cultural se encuentra sin defensas frente a las

agresiones del hombre”. (*Vindicación Feminista*, n.º 28, 1979: 9). En una etapa de abertura empiezan a concurrir dos tipos de prensa como vías de información, en las que Núria, desgrana la realidad con un estilo muy personal: colabora ya como dibujante gráfica en la revista *Triunfo*, (2ª etapa 1962) abierta y plural, aquí aparece la serie *La educación de Palmira* una de las secciones más polémicas y seguidas, como libro aparece en 1972. Ha sido colaboradora en *Cuadernos para el Diálogo*, *Sábado Gráfico*, redactora jefe de *Por Favor y Saber*, *Vindicación Feminista*, *Dunia* y en la prensa extranjera: en una revista de un importante valor de vanguardia como *Linus*, *Charlie Hebdo* y *Brigitte* (obra sin recuperar). Guionista, TVE, ha dirigido y presentado el programa *Quart Creixent*; directora del Centro Cívico y Cultural Casa Elizalde de Barcelona, asimismo, publica crónicas culturales en *La Vanguardia*. Sus colaboraciones semanales en el diario de Barcelona en el periódico *El Món*. 1975 hacia la instauración de la democracia, salpicada con los dibujos de Núria colaborando en estas revistas aportando sus dibujos de humor gráfico esquemáticos a golpe de ironía, haciendo su visión crítica de la realidad en este momento incierto de la historia social y política de nuestro país, sigue colaborando en la prensa diaria, así, en el periódico catalán *El Món* da a conocer su serie de humor *La Ramoneta* 1981, tira cómica de viñetas periodísticas en las que se exponen los temas más variopintos de la realidad cotidiana, tratados con el rigor puntilloso, satírico y mordaz de la caricatura y el *gag*, el chiste rápido, en un diálogo expresivo, entre uno o varios personajes, mujeres, la mayoría.

Reseñar, según vimos, *Mujercitas* (relatos ilustrados, cómic-folletón) y *Maternasis* (sin texto), nos presentan a la mujer en sus aspectos morales y sociales con un tono satírico y humorístico, una obra que debe ser recuperada, innovadora para su época, le acerca por sus preocupaciones sociales y por la estética, una viñeta por página sin texto, a los precursores de la novela gráfica de los años treinta.



En su libro *Cambios y recambios* nacido en plena democracia 1983, es, en palabras de Núria: “Este inventario, resultado de una apresurada y laboriosa investigación en el campo de los *cambios y recambios*, es una sutil exposición de la realidad cotidiana que nos envuelve y un agudo informe artesanal de las renovaciones, necesarias o accesorias, en las relaciones humanas”.



Para concluir con este período analizado, sirva como ejemplo ilustrativo este libro *Cambios y recambios* de Núria Pompeia, un homenaje a todas estas artistas que despuntaron en su quehacer historiético en un momento histórico complejo. Núria Pompeia e Isa Feu me han ocupado mi estudio en los dos apartados anteriores, como precursoras de un cómic, en sus aportaciones a la renovación de la historieta española, una, a través del humor gráfico, y narrativa, ofreciendo una mirada crítica y aguda, haciendo la crónica de la sociedad española en proyectos progresistas de la generación del 68 enclavados en un contexto histórico de reivindicación de la problemática que acuciaba a la mujer desarrollando su trabajo dentro de la prensa española y extranjera; Isa Feu, precursora, de la nueva narrativa española de ruptura, la década de los ochenta, la vía de experimentación y renovación en la que se integra Laura; en propuestas contraculturales en la estética del *underground* *El Tebeo del Rrollo* una de las más representativas y en la revista *El Víbora*, primera época de abertura e investigación a los autores y de un importante interés internacional (Isa Feu, Marta, Pilar, Laura). Es imprescindible también situar, en estas conclusiones, por sus aportaciones a la historieta, a las autoras que también forman parte de esta muestra *Papel de Mujeres*, como Mariel Soria, Montse Clavé y Marika. En este sentido, (Alary, 2002: 128-129) en su artículo “Balance y perspectivas... “El silencio del olvido: las mujeres en la historieta española”, refiriéndose al trío Mariel Soria, Montse Clavé y Marika, siguiéndoles su trayectoria expresa: “En los proyectos y reivindicaciones laborales y artísticos de los años 70, encontramos a un trío de mujeres -Montse Clavé, Mari Carmen Vila (Marika), Mariel Soria- que después de trabajar de forma anónima para las agencias europeas se incorporaron en los proyectos del momento. Salvo Mariel Soria, que sigue formando parte del equipo *El Jueves*, Montse Clavé y Marika dejaron el medio, por no encontrar sus historias salidas en el mercado editorial tal como se presentaba. Incluso en la revista nada retrógrada *Rambla*, de principios de los años 80, Marika no pudo publicar hasta el final su fantástica historia de *Moderna secreta*”.

Aún teniendo en común una particular preocupación por hacer una crónica de la sociedad española y de la mujer, las diferencian el uso de las técnicas y el grafismo, con una visión personal. Montse Clavé, historias cortas en un dibujo más realista, colaboradora de *Butifarra*, que ofrecía una vía más alternativa. Mariel Soria y Andreu Martín a través de *El Jueves* dan a conocer a su personaje Mamen.

Conducen a la nueva estética representada por la revista *Madriz* (Ana Juan y Ana Miralles, Victoria Martos, Asun Balzola), generación de autoras que aportaron mucho a

la renovación de la historieta española, y que dieron sus frutos hoy demostrables. En la actualidad sólo Laura y Ana Miralles tienen el cómic como actividad principal. En el caso de Miralles, encontró una vía comercial viable, fue determinante su colaboración con Antonio Segura y la integración de sus álbumes en el mercado francés (según vimos). Ana Juan sigue trabajando en el campo de la ilustración (Premio Nacional de Ilustración 2010). Otra autora, María Colino, se integra en la expresión de la singularidad de estas autoras como creadoras.

La nueva generación de los años 80, se hizo con la aportación de estas autoras que ofrecen visiones creativas y estilos plásticos distintos (*El Víbora, Cairo, Madriz*), representada por artistas como Isa Feu, Laura, Pilar, Victoria Martos, Ana Juan o Ana Miralles. La vía de experimentación y de ruptura abierta en la década de los ochenta, en la que se inscribe Laura, la *nueva historieta española*. Y las nuevas autoras, en trayectoria a la obra de Laura, que han ido surgiendo desde la década de los noventa hasta la actualidad, Sonia Pulido, Clara-Tanit, Raquel Alzate, Lola Lorente, mostrando el trabajo más representativo de estas autoras dibujantes, guionistas, como es el caso de Laura también. Autoras en un hilo generacional evolutivo hasta la actualidad en sus aportaciones al medio y en su nueva manera de investigar, ofrecen visiones creativas y de trazos y grafismo distintos.

Hoy hay cada vez más presencia de autoras en el cómic mundial. Me he remitido a destacar sólo el trabajo de algunas artistas, que están aportando nuevas formas de investigar en este medio y que en estos momentos me parecen más representativas, entre otras, que van surgiendo, como reseñé, a Sonia Pulido que está desarrollando una trayectoria interesante o Raquel Alzate. Hoy, sus aportaciones a la creación como autoras a la historieta contemporánea, Laura, Ana Miralles, María Colino; Sonia Pulido, Clara-Tanit, Raquel Alzate de la última generación, trayectorias de autoras representativas de distintos períodos de proyección internacional: Laura, Ana Miralles y Raquel Alzate reconocidas entre las cien mejores autores de todo el mundo en *Cent pour Cent Bande Dessinée* 2010 (referencia dada), ponen de relieve la calidad y la diversidad de sus trabajos, sólo un estudio exhaustivo de la obra, de estas autoras servirá para exponer su singularidad o diversidad, sí se observa en sus trabajos, temáticas y técnicas distintas.

La actividad profesional de estas artistas en la historieta mundial, sus creaciones rompen el arquetipo “femenino” (J. A. Ramírez, 1975) para hablar de autoras

contemporáneas en historieta, sin que esto signifique rechazo a los postulados de las autoras etiquetadas en “cómic” femenino tal como lo hemos reflexionado en este estudio.

Hablamos de autoras contemporáneas en la historieta en la creación contemporánea, algunas de ellas reconocidas internacionalmente por lo que su aportación a la historieta mundial no deja lugar a dudas. En cambio, sí hay conciencia entre las autoras, entre ellas Laura, de que el marco de actuación continúa siendo restringido, es un hecho importante. Laura, dibujante y guionista arguye: “La valoración de las mujeres tiene que hacerse considerándolas como sujeto. Cada mujer tiene unas aportaciones específicas. Lo que es una novedad en cuanto al cambio que han producido las mujeres en el mundo del cómic es en su aportación al medio. Hay una nueva manera de investigar el lenguaje del cómic en la que las nuevas autoras han hecho una gran aportación. En este sentido, Ana Miralles”.

Aun así, como ha dicho Laura, le interesa recrear sus propuestas creativas, aunque no lo publique, su conciencia de artista, le impide venderse a lo comercial.

En España, Raquel Alzate, Lola Lorente, Sonia Pulido (de las jóvenes generaciones) o Ana Juan, muchas de ellas se mueven entre la ilustración y la historieta, y la escultura. Su presencia sigue estando limitada en el mundo de la edición profesional, salvo vehículos apropiados para acoger propuestas nuevas como fueron, y siguen siendo, las editoriales independientes; hoy las nuevas tecnologías Internet, fanzines *Lunettes*, revistas más innovadoras de la nueva década, entre otras, *Tos*, *Humo*, *El Balancín*.

Si observamos, historietas hechas por dibujantes y muchas de ellas guionistas (Laura), reflexionar sobre sus convergencias y divergencias, autoras en la diversidad. Difícil es marcar concomitancias entre ellas. Pero se observa cada vez más, que las inquietudes o las propuestas de las autoras contemporáneas en el mundo son muy variadas. Ponen de relieve la diversidad en influencias y en sus registros gráficos, técnicas y temáticas.

Destacar, en España, a Raquel Alzate, una de las nuevas autoras que está catalogada como una artista de las más prometedoras dentro del panorama nacional e internacional. Ha publicado en las revistas más innovadoras de la última década, reseñadas. En el paisaje mundial de dibujantes y en su labor también de guionistas e ilustradoras de historieta, muchas de ellas parten de la ilustración de la literatura infantil, para desarrollar posteriormente sus trabajos en el medio del cómic como historietistas, he seleccionado algunos nombres de diferentes generaciones que han conseguido hasta ahora una trayectoria interesante y un reconocimiento internacional, y que muchas de

ellas se mueven en la línea de la novela gráfica, con Laura, referirnos a la estadounidense Jessica Abel (1969) que ha culminado con su novela gráfica *La Pérdida*, publicada en 2006 y ha sido traducida en Francia, Italia y España, posee una formación artística, es profesora en la New York School of Visual Arts. La francesa Peggy Adam (1974), ilustradora, cartelista, dibujante de prensa y autora de cómic, su visión artística ha sido valorada por la editorial Atrabile, con una temática intimista, publica en Suiza y en España, *Sins Entido*. Leila Marzocchi (1958), Italia, a través de la revista *Morning* colaboradora en Kondasha (Japón). Zhu Letao (1980), China, entre sus varios trabajos, a principios de este nuevo siglo, se inclina por la autobiografía. Laura, su valoración a su obra en trayectorias de autoras de diferentes generaciones, que ha alcanzado un reconocimiento de prestigio internacional ha culminado también con su novela gráfica *Pessoa & Cia* 2012, demuestra su equilibrio en el que se mueve entre la narración y la experimentación formal dentro de una vanguardia gráfica.

Descubrimos a una cantera de diferentes generaciones que se mueven fuera de los parámetros comerciales, que han sido seleccionadas valorando la estética y el valor de sus trabajos.

Desde finales de los años ochenta sus fines se fueron encaminando hacia conferencias y debates fructíferos: exposiciones, conferencias, retrospectivas y coloquios como el realizado en 2006 en Valencia.

Para terminar, me parece muy esclarecedor, poner en relieve, las valoraciones de una autora esencial de la renovación de la *nueva historieta española* en la que se inscribe Laura y sirvan para reflexionar, y poner fin de una vez por todas a las expresiones, fuera de su contexto histórico (que limitó la expresión artística de toda una generación de creadoras, grandes dibujantes e ilustradoras) “visiones feministas”, “cómic femenino”, “visiones de la mujer”, “en femenino plural”, la utilización de estos conceptos sólo acarrea “sub” o “anulación” en la expresión de Ramírez (1975), me inclino, trayendo a colación de nuevo a Gombrich cuando expresa en su voluminoso trabajo *Historia del Arte*: “Siempre habrá artistas “hombres y mujeres, favorecidos por el maravilloso don de equilibrar formas y colores hasta dar en lo justo...”, o como Laura: “Lo que interesa no es el cómic femenino o feminista sino lo que aporta la mujer como creadora”. En este sentido, valorar a las editoriales que seleccionan criterios estéticos, valorando relatos singulares, la visión creativa “...a favor del esfuerzo y la agonía propia de la obra sincera”, de un autor o autora.

CAPÍTULO II

1. EL CÓMIC. LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA

“OTROS LENGUAJES” INVESTIGACIÓN GRÁFICA

1.1. INTRODUCCIÓN. BIOGRÁFICA Y CRÍTICA

“De ella se ha dicho que es una de las autoras con mayor personalidad de la historieta española; y es una de las pocas mujeres que están en activo haciendo cómic”. Por ello, merece los honores de cita esta descripción en palabras de Roger Omar en una reciente entrevista para el periódico *El Planeta*:

Esta magnífica dibujante y prolífica historietista es versátil y arriesgada, conocedora y experimentadora de estilos, y capaz de utilizar una amplia variedad de registros gráficos para contar una historia.

La estética que usa en cada una de sus historietas varía según las necesidades expresivas del guión y de su narrativa. A veces su línea es sensual y delicada. Otras, su trazo hosco, violento y dramático. Ella es además una buenísima lectora. Sus adaptaciones de textos literarios contienen retratos brillantes de los personajes; acaso sus historietas consiguen evocar sensaciones que parecían exclusivas de la literatura. Con su curiosidad gatuna y su talento diablo, Laura es una esperanza incombustible de investigación y creación artística.⁷⁸

Las fuentes originales para una biografía completa de Laura son la correspondencia: cartas, manifiesto, escritos de los veinte últimos años mezclados con comentarios de sus lecturas, de escritores varios, entrevistas, conversaciones personales y sus publicaciones, en donde aparecen las primeras biografías y entrevistas a Laura. En ellas, escribía Laura: “(...) Yo reivindico la presencia física de vivir en este mundo en este momento. Todas las emociones son importantes. El desgarró, la tristeza, los traumas y el sufrimiento son tan importantes como el erotismo, la alegría de vivir...” Esta afirmación consolida el resultado de su vida y de su obra, o lo que es lo mismo, me trae

⁷⁸ Roger Omar, *Filosofar con las manos*: “Entrevista con Laura”, periódico *El Planeta*, septiembre de 2001, p. 12/13. Esta entrevista de Omar es sumamente valiosa para toda la trayectoria artística de Laura y a ella acudiré para utilizar datos.

a la memoria la obra de esta singular historietista española. Yo he mostrado especial interés por los textos que aclaran la inquietud de búsqueda de valores espirituales, intelectuales y artísticos, y por su obra comprometida (temas sociales de interés candente en nuestra época). Laura ha tenido a bien concederme indagar en sus escritos, a los que me he referido antes, a través de la correspondencia mantenida con ella durante estos años de estudio, y ha primado el criterio personal en seleccionar. Por ello, intentaremos hacer un recorrido por la vida de nuestra autora y por la producción de su obra.

1.1.1. Vida y trayectoria artística. Análisis de su obra

1.1.1.1. Factores editoriales. Análisis de la situación de la historieta española en cuanto a industria, autores y editores hasta la actualidad. Editoriales independientes

Laura Pérez Vernetti-Blina nace el 16 de diciembre de 1958 en Barcelona.⁷⁹ Su padre, Salvador Pérez de Arana, fotógrafo de profesión, tenía muchos amigos artistas. Procedía Salvador Pérez de Arana de la región vasca de Guernica, de nariz prominente (de origen vasco de la abuela que han heredado), hombre delgado, alto y apuesto. Teodoro de Arana y Belaustegui Conde de Arana (bisabuelo de Laura) y Cruz Larrinaga y Luzarraga, tuvieron una hija, Soledad de Arana y Larrinaga (abuela vasca de Laura). Soledad, se casó con Ramón Pérez y Sáenz de Ugarte (abuelo de Laura), hijo de Juan Pérez Picatza y de Inés Sáenz de Ugarte y Gómez de Segura. Soledad de Arana y Larrinaga y Ramón Pérez y Sáenz de Ugarte tuvieron al padre de Laura: Salvador Pérez de Arana y a Mercedes (gemela de Salvador), más tarde nacería Ramón.

Salvador Pérez de Arana se casó con Graziella, los Vernetti-Blina, de origen italiano, de la ciudad de Turín. Fruto de esta unión fueron cuatro hijos, la primera fue Graziella, en segundo lugar nació Laura (las dos hermanas nacerían en el mismo año de 1958), a continuación nacieron Patricia, y luego Roberto.

El joven matrimonio se instaló en la ciudad de Barcelona. Ambos se preocuparon de dar a sus hijos una esmerada educación, y prueba de ello es la excelente formación recibida por Laura y por sus hermanos. La creatividad artística debida a la afición del padre dedicado toda su vida a la fotografía, junto con una tradición del arte que recorría

⁷⁹ Figura su inscripción de nacimiento en el tomo 106 (II) de registros civiles, folio 301 de dicha ciudad.

el hogar familiar de los abuelos maternos, influyeron en Laura ya desde sus primeros años de infancia, a lo que hay que añadir la influencia familiar en el aprendizaje y dominio de varias lenguas: español e italiano; luego catalán y francés, y ya en su adolescencia y juventud estudió inglés.

Salvador, como dije más arriba, encontró a una bella italiana, de nombre Graziella, alta, delgada, de tez pálida y nariz larga, de unos deslumbrantes ojos azules y de cabello rubio. El primer Verneti, Angelo, era hijo de Angelo Verneti-Blina y de Luigia Gamondi (los bisabuelos de Laura). Angelo Verneti-Blina se casa con Amalia Gregotti, ésta era hija de Cesare Gregotti y de Santina Bozzola, de este matrimonio nace Graziella (madre de Laura), Clara y Cesare. A la tía Clara (oveja negra de la familia), le gustaba el arte y pintar, y de pequeña, dirá Laura, “me hacía pintar y dibujar”. Clara, sentirá una singular predilección por su sobrina Laura, y dejó en ella una clara influencia por el arte.

Separados los padres, Laura fue educada en la disciplina del trabajo inculcado por el carácter fuerte de la madre, le dio una buena instrucción, al igual que a sus hermanos. A Graziella le gustaba la lectura, afición que heredaría Laura, continuando desde la infancia las copiosas y variadas lecturas que influirán posteriormente en la producción de su obra.

Laura era una niña muy inteligente y con el carácter fuerte de la madre; tenía una mirada muy viva, inquieta y observadora de la que dan fe sus exultantes y brillantes ojos azules, de melena oscura que contrastaba con la palidez de su rostro. En 1964, cuando contaba seis años, ingresa en la Scuola Italiana de Barcelona, donde realizará los Estudios de Primera Enseñanza y que finalizará en 1969. Tenía una imaginación muy viva, en el colegio, sus compañeras la escuchaban complacidas improvisar historias, Laura se expresará así:

De pequeña pintaba y dibujaba pero también contaba historias con una imaginación desatada. Fuera del colegio leía. Mis referencias a otras disciplinas artísticas son más bien fruto de mi curiosidad cultural, de mi formación, de mi cultura general. Con frecuencia en mis historietas se refleja un estudio de la cultura a través del cómic y no a la inversa.⁸⁰

Desde niña desarrolló un apasionado interés por la historieta, leía, bien cómics italianos o franceses y españoles, “cómic que llegaban a casa”. Es significativo este

⁸⁰ Carta de Laura, Barcelona, 24 de noviembre de 1992.

fragmento que reproduzco ahora, porque pone de manifiesto la diversidad de influencias culturales que la rodearon desde su nacimiento:

Nací y crecí en Barcelona, pero provengo de una familia multirracial puesto que mi abuela era suiza, mi abuelo argentino, mi madre italiana y mi padre vasco. Gracias a esto he tenido muchas influencias culturales, incluso de lenguas, literatura y comics. A casa llegaban, desde que era pequeña, comics como los italianos *Corriere dei Piccoli* y *Linus*, el francés *Pilote*, y los españoles *Pulgarcito* y *Mary* noticias. Entonces tuve una cultura de comic muy variada, y en el colegio siempre dibujaba en los libros, tengo todos los libros dibujados. Cuando acabé el bachillerato me metí a Bellas Artes e hice pintura, pero luego me di cuenta de que realmente lo que yo podía aportar de innovador eran esos dibujos que siempre había hecho al margen de los cuadernos, y caricaturas y personajes, más que la pintura ortodoxa de pincel, de óleo, de retrato clásico.⁸¹

También leía otro tipo de cómics, destinados a las jovencitas o de “chicas”, como se les denominaba en la época, de los que opinaba que “tenían un excelente nivel gráfico, cuyo estilo reivindicó el mismo Roy Lichtenstein, pero unos guiones repetitivos y poco creativos, muy de moralina”. En palabras de Gabriel Rodas “nada que ver con el estilo que define a la autora”.⁸²

En 1969, entra en un buen colegio, El Liceo Italiano de Barcelona (lengua que ya conocía por parte materna), en este centro cursa la *Scuola Media* (equivalente a 2ª etapa de EGB) y el *Liceo* (equivalente a BUP y COU). En 1976, obtiene con muy buenas notas el grado de *Maturità Scientifica*, que da acceso a las universidades italianas, con la calificación de cuarenta y uno/60 -Madura. De personalidad inquieta, compaginaba sus estudios con otras actividades, el 25 de abril de 1971 obtiene un diploma de la Federación Catalana de Vela, curso seguido con gran aprovechamiento, obteniendo el Diploma de Honor concedido por esta federación. Durante 1975 y 1976 está matriculada en un curso de Ciencias Sociales del Área Mediterránea, organizado por el Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona en colaboración con el Instituto Italiano de Cultura de Barcelona y del Instituto de Sociología de la Universidad de los Estudios de Roma: *La crisis de las instituciones* por: Marina Subirats, Jordi Borja, Jordi Solé Tura. *Reforma constitucional* por: José Antonio González Casanova, obteniendo el certificado de asistencia al curso en Barcelona, marzo de 1976. El 9 de septiembre de 1976 obtiene la convalidación de estudios del Instituto Catalán de Cultura Hispánica de Barcelona. Título de la Escuela de Idiomas

⁸¹ Omar, *art. cit.*, p. 12/13.

⁸² Gabriel Rodas, “Entrevista a Laura”. “Comic”, *Diario de Mallorca*, jueves 9 de diciembre de 1999, p. 73.

Modernos, Sección Lengua Italiana de la Universidad Central de Barcelona, obtenido durante el año académico 1976-1977. Diploma con la calificación de Sobresaliente 419-2-82.

Cuando sale del Liceo tenía dieciocho años. En 1976, se matricula en la Escuela Superior Eina *Escola de Disseny* cursando *Els Tallers de Dibuix al Natural I Dibuix de Representacio*, durante el curso 1976-1977, con una calificación de Notable. En 1976-1977, y durante 1977-1978, estuvo matriculada en las asignaturas que integran el primero y segundo curso de la Licenciatura en Filosofía y Ciencias de la Educación. Sección de Psicología: Lengua Catalana; Introducción empírica a las Ciencias de la Educación; Psicología General I; Historia de la Filosofía, del primer curso. En el segundo curso, Psicología General II; Estadística Aplicada a las Ciencias Humanas II; Psicometría; Antropología Cultural, y en 1978-1979, en el tercer curso (que abandona antes de finalizar), con buen aprovechamiento de los cursos. Durante sus estudios de Psicología se interesa sobre todo por el Psicoanálisis. En 1976, 1977 y 1978 asiste como oyente a algunas clases de Filosofía. En septiembre de 1979 obtiene el Título de la Escuela Oficial de Idiomas de Barcelona, del Departamento de Italiano, nivel E (Superior). Durante el mes de julio de 1979 realiza un cursillo en la Escuela de Cerámica Forma de Barcelona. Antes de entrar en la Universidad de Bellas Artes, cursa el primer curso de la carrera como alumna oficial en la Facultad de Geografía e Historia de Barcelona, en la especialidad de Historia del Arte, 1978-1979, que abandonará en el segundo curso 1979-1980, asignaturas de III Italiano e Introducción a la Historia del Arte, en ambas asignaturas obtiene la calificación de Sobresaliente; Antropología Cultural; Geografía General e Introducción a la Historia.

Con este bagaje educativo y cultural ingresa Laura en La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, en la Sección Pintura, en octubre de 1978, con dieciocho años. Dos años antes de finalizar dichos estudios (1979) empieza a dibujar historietas de cómic, organizando y exponiendo originales en *Las Primeras Jornadas de Cómic* de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, con la coordinación de Antonio Remesar, en 1981. Sus gustos la inclinaban a hacer Bellas Artes, participando en las actividades que ofrecía dicha Facultad. En 1980, está matriculada a *4º curs del Pla-42*, participa en la *Setmana del Color*, que el Departamento de Cultura organiza del 14 al 18 de abril de 1980, con la siguiente programación: *L'ensenyament del color*, que impartía el profesor Albert Rafols Casamada; *Semiología del Color*, Jordi Pericot; *Ultimes experiències del*

color, José M^a Iturralde; *L'experiencia del color per un alumne*, Manel Soteres; *Color i arquitectura*, Miguel García Lisón.

Durante el curso 1979-1980 en la asignatura de Renacimiento, Laura trata en especial el área de lenguaje pictórico. En 1981, asiste al Curso de Teoría del Arte, impartido por D. Luis Guembe y D. Javier Franquesa Llopart, Licenciado en Historia, de carácter opcional, en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Asimismo asiste también en dicha Facultad al seminario sobre Percepción del Espacio que se desarrolló durante los meses de marzo y abril del curso 1979-1980 con una duración de treinta sesiones teórico-prácticas y bajo la dirección de Enric Pol profesor de Psicología Ambiental. Y en 1980-1981 asiste como oyente a las clases de Alexandre Nogué Font, Catedrático Interino de Dibujo del Natural y profesor de la opción Espacio de la misma Facultad de Barcelona. Participa en 1981 en la *Setmana de L'Escultura i el seu ensenyament*, que el Departamento Cultural de esta Facultad organiza del día 26 al 30 de enero, con la siguiente programación: *Aproximacio a una evolucio de l'Escultura per:* M^a Teresa Blach; *Conferències sobre l'Escultura per:* Eduardo Chillida, Jordi Pablo, Pablo Serrano, Sergi Aguilar, Andreu Alfaro, Leandre Cristòfol. En este mismo año de 1981 cursa la siguiente materia de carácter opcional Curso de las Ideas Estéticas, impartido por D. Javier Franquesa, profesor de esta Facultad y D. Luis Guanibe Casi, Licenciado en Filosofía, y profesor de la Universidad de Barcelona, en la Facultad de Bellas Artes. Asiste durante el curso 1981-1982 a la *Escola de Disseny* Eina de Barcelona, a la asignatura *Pintura Representacio* obteniendo una calificación de Notable (7); a la asignatura Historia del Arte con una calificación de Aprobado (6), profesor Serra de Rivera, y J. E. Lahosa para la asignatura de *H^a Art*, Aprobado (6); *Volum* obteniendo una calificación de Notable (8), profesor S. Aguilar; *Pinacoteca I*, Notable (7) profesor V. Combalia. Así en 1982 obtiene la certificación que avala estar matriculada en esta Escuela Superior durante el curso 1981-1982, en los estudios de Arte.

En su último año de carrera (especialidad Pintura), durante el curso 1981-1982 Laura asiste al taller de Pintura y Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, impartido por Javier Grau (P.N.N.) y dirigido por el Profesor Numerario y pintor Hernández Pijuan, en el que se enfatiza que “a lo largo de todo el curso, ha mostrado una gran responsabilidad frente a su trabajo pictórico y un dominio notable en las técnicas utilizadas, manteniendo en sus pinturas una constancia y originalidad remarcables”. Y asimismo puntualiza también que “Laura Pérez Verneti-Blina ha sido alumna brillante en el taller de pintura que yo dirijo, de la Facultad de Bellas Artes de la

Universidad de Barcelona, taller en el que su comportamiento, actitud, motivación personal y participación ante su propio trabajo y en el del taller en general, ha sido siempre de gran responsabilidad”.

En 1981 obtiene de la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad de Barcelona en la Sección de Lengua Italiana el Diploma de Suficiencia en Lengua italiana con la calificación de Sobresaliente. Durante el mes de julio de 1981 asiste a un curso intensivo de Inglés de 80 horas en el nivel Primero, organizado por la Escola Oficial d’Idiomes de Barcelona. Asimismo asiste al Instituto de Estudios Norteamericanos, School of Visual Arts de Barcelona, habiendo hecho 180 horas de estudio de inglés, en dicho certificado se apunta a las cualidades de Laura: “I am certain she would be able to attend classes at the art studio without having language difficulties. Besides being a good and creative student, Laura is a very nice person. I hope she will have the opportunity to study at the School of Visual Arts”. Firmado Ms. Carol Noller. Y en el mismo Instituto cursará los niveles B-6 e I-1 del programa de inglés, que equivalen a siete trimestres con un total de 210 horas de clase. Éste es un nivel intermedio en el que el alumno puede darse a entender en inglés y al mismo tiempo comprender bastante. Laura, pues, habla perfectamente italiano, español, francés, catalán, y, además inglés.

Es pertinente ya aludir, desde este contexto preparatorio para su devenir artístico, cómo toda su formación que va adquiriendo, en diferentes disciplinas y su cultura que le viene de su entorno familiar y de su superación personal, a lo largo de su trayectoria artística hace que su obra refleje el influjo de otros campos de su experimentación artística distintos de la historieta, como son la pintura, la fotografía y el vídeo, el diseño, la ilustración. Por otro lado, Laura es una lectora de la buena literatura, como lo demuestran sus adaptaciones de textos literarios y guiones propios.

El 29 de junio de 1982, finaliza su carrera de Bellas Artes, obteniendo el Título de Profesor de Dibujo. En el que se anota que “solicitó y superó la convalidación del Título de Profesor de Dibujo por el de la Licenciatura en Bellas Artes, en 14 de Octubre de 1982”. Certificación en Barcelona, a veinte de diciembre de mil novecientos ochenta y dos. Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. Dicha convalidación le exige la presentación de un trabajo de introducción a la investigación (tesina) que Laura presenta con el título de: *Rothko, Kline y el expresionismo abstracto en U.S.A.*, bajo la

dirección del Profesor numerario D. Rafael Santos Torrella, Barcelona, 29 de junio de 1982. En octubre de 1982 obtiene la calificación de Convalidado.

Terminada la carrera de Bellas Artes, deja la Universidad, y en 1981-1982 Laura entra en el *Centre Internacional de Fotografia* de Barcelona cursando el Primer Curso del Programa de Fotografía, que consta de tres cursos de nueve meses de duración cada uno. En 1982-1983 entra en el Taller de Fotografía a cargo del fotógrafo Manel Esclusa. Realiza un curso de Grabado en el Taller *Centre de Gravat* de Barcelona en 1984. La presencia constante de la fotografía en el hogar familiar, debido a la afición del padre, y que se movía en un ambiente de artistas, hizo que en Laura desde la infancia despertara una atracción singular hacia la Fotografía. Hoy está considerada como una fotógrafa de gran prestigio.

En este ambiente se mueve Laura una vez finalizado sus estudios académicos, la búsqueda, la exploración profesional, la llevan durante 1982 y 1983 a organizar un taller de actividades artísticas en la Escuela Ipsi de Barcelona. Éste será su primer dato laboral que figure en su *currículum*. Durante los años de 1983 y 1985 imparte clases de Dibujo y Artes Aplicadas en el Liceo Italiano de Barcelona. En 1987-1988 trabaja en el Museo Románico de Barcelona. Durante estos años lleva a cabo exposiciones de Pintura y de Fotografía. Entre las exposiciones de Pintura, del 10 al 15 de enero de 1983 en la Galería *Joan de Serrallonga* y *Club Vanguardia* de Barcelona, participa en el 2º Encuentro de Jóvenes Artistas. En septiembre de 1988 exposición colectiva *Jack el Destripador* en *Barbara Ann* de Barcelona.

En cuanto a la publicación y exposición de Fotografía, en 1983 Laura publica una serie de fotografías de reportaje sobre el público de las discotecas de Nueva York y Barcelona en la revista *V. O.* (Versión Original) en su número 1. En febrero de 1983 realiza un reportaje fotográfico sobre temas relacionados con el mundo del rock. Estas fotografías servirán para ilustrar la muestra colectiva *Exposició de Cultura Rock* dirigida por el fotógrafo Manel Esclusa y organizada por el Área de Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Barcelona, en la antigua estación de metro del Mercado de San Antonio. Es éste un reportaje sobre grupos de rock, ambientes, personajes y *fans* de grupos punkis, *mods*, roqueros, *heavys*, tecnos, etcétera. Cofundadora del primer fanzine de Fotografía de España: *OH! Papeles de Fotografía*, donde publica fotografías, dibujos e historietas y colabora en su producción en los dos números publicados (noviembre, 1984; y noviembre, 1986). El segundo número se convierte en revista.

Realiza una serie de fotografías para el *book* de promoción de la actriz de cine Marta Molins. En 1984 realiza una serie de fotografías de Moda para el *book* de promoción del modelo norteamericano Patrick Lewis. En julio de 1986 es seleccionada su fotografía presentada al concurso *Fotografía de Jóvenes* organizado por la Generalitat de Cataluña. Su fotografía es expuesta en la muestra colectiva de los premiados en la Sala Arcs de Barcelona. Muestra itinerante por toda Cataluña. En mayo de 1987 expone una serie de fotografías (retratos) en la exposición colectiva *8 Fotógrafos* en el Aula de Cultura La Florida de Barcelona. En noviembre de 1987 realiza su primera exposición individual de sus fotografías de una serie titulada *Retratos*, en la Sala Aula de Cultura La Florida de Barcelona. Del 4 de febrero al 3 de marzo de 1988 exposición individual de retratos en el Aula *4 Pico Moncayo* de Barcelona. Desde 1982 ha realizado además reportajes fotográficos y retratos sobre algunos grupos de música rock como los *Brighton 64* (Brigatones), *Decibelios*, los *Trotamundos*, *Loquillo*, *La Mode*, *Los Novios*, *Kamembert*, etcétera. En 1988 publica un reportaje fotográfico de Moda para el nº 73 de la revista *Vestirama*, *La Moda de España e Internacional*. Del 6 al 19 de abril de 1988, expone en la muestra colectiva *Mostra de Fotografia a L'Hospitalet*, en el Aula de Cultura Sant Joseph de L'Hospitalet. En 1990 realiza las fotografías del grupo de rock *Sacred Dolls* del *long play* y *single*, (se imprimirán en mayo). Desde 1982 hasta la actualidad continúa su trabajo fotográfico de investigación de los temas preferentes del Retrato y del Desnudo.

He querido hacer un recorrido por el trabajo fotográfico de Laura haciendo hincapié desde sus inicios hasta 1990 por considerarlo importante dentro de la trayectoria artística de Laura, ya que la fotografía la utilizará como base documental a la hora de realizar sus dibujos, aunque iré dando referencias, cuando lo crea pertinente, a lo largo del análisis de su obra. En una entrevista de Kandido Huarte a la que me referiré más adelante en este estudio, declarará:

La fotografía, al margen de interesarme como arte, me sirve de base documental para dibujar. A menudo salgo por ahí con mi cámara al hombro y me dedico a fotografiar gente, barcos, edificios, lo que sea... Muchos dibujantes recurren a fotos ya publicadas, pero yo prefiero las mías y no para copiarlas, sino para utilizarlas de punto de partida a la hora de imaginar un escenario. Detesto copiar desde que tenía que dibujar en clase aquellos horribles pies de yeso y otras tonterías. Tanto en el cómic como en la fotografía pretendo inventar o descubrir otra realidad, no retratar. Por eso investigo el tratamiento similar que puede tener en ambos casos el blanco y negro, tan expresivo dramáticamente. En el cómic, por ejemplo, mi autor preferido, al margen de Chester Gould, es Muñoz. Sobre todo valoro su libertad, su atrevimiento, la forma en que se lanza cuando utiliza los negros. Yo quiero llegar a dibujar así: a tumba abierta.

Y en otra ocasión, dirá estas palabras, que tomo de la entrevista *Filosofar con las manos* de Roger Omar:

(...) La fotografía la utilizo muchas veces en mis historietas como collage, como viñetas, y luego copio de las fotos que yo hago. Considero que es muy importante abordar el encuadre fotográfico en comic, y me interesa la fotografía de desnudos para estudiar la anatomía. Fotografiándola la estudias, no sólo dibujándola.

En años recientes, los artistas, como Laura, se han valido también de la fotografía como medio para crear efectos nuevos. David Hockney, del que Laura declara influencia, creación de imágenes múltiples, usando su cámara para experimentos fotográficos. La práctica de la fotografía ha ido aumentando en importancia, y Laura consigue esa conciliación entre fotógrafo y artista. No he querido extenderme más en exposiciones y publicaciones de fotografía porque éste no es el campo de estudio que propongo, aunque haré alguna mención más, como advertí.

En cuanto a la lectura, Laura tenía dos intereses: en primer lugar, libros sobre Historia del Arte, Psicología, Filosofía, e incluso, en una etapa de su vida, de Política.

Mis historietas están muy influenciadas por la Historia del Arte, por las pinturas y esculturas que devoraba desde que era pequeña. Dado que, cuando era pequeña leía también historietas, como pintura y escultura; se han mezclado en un producto raro, extraño.⁸³

En una carta de Laura fechada el 3 de diciembre de 1992 refiere una lista aproximada pero suficiente para perfilar una idea de sus principales lecturas, evidencian su interés por el mundo del arte y de la literatura:

Me ha interesado el tema de la Psicología antes de comenzar a estudiarla en la Universidad de Barcelona (tres cursos), durante la carrera y también he continuado leyendo sobre el tema al abandonar la carrera hasta la actualidad. Los títulos que ahora recuerdo por encima son: el Psicoanálisis y todo Freud (importancia de la sexualidad y del erotismo), estudios sobre la personalidad (los diferentes caracteres, tipologías), Antipsiquiatría (Battaglia, etcétera), Cooper, Enfermedades Psicosomáticas. Después vinieron El lenguaje no verbal, Jung, Otto Rank, Alexander Lowen, Willem Reich, Marcuse, Castilla del Pino, Piaget, Karen Horney, Laing, Pinillos, Eric Fromm... También leí los libros de Historia de la Psicología, Grafología, La Adolescencia, La Infancia, La Sexualidad. En segundo lugar, literatura y libros sobre esoterismo y otras materias. En francés, uno de los autores que más me han influido es Stendhal (sobre todo) pero también Rousseau (mi adolescencia), Balzac, Bataille, Beaudelaire (me encanta), Beauvoir, Sartre, Molière, Flaubert (comprendo muy bien su

⁸³ Carta de Laura, Barcelona, 7 de noviembre de 1991.

actitud ante la vida), J. M. Lo Duca, Villon, Rimbaud, Foucault, Maupassant (me gusta su visión delirante, cruel y morbosa), Prevost; el Movimiento Simbolista en la Literatura Francesa (Huysmans, Valéry, Paul Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud), de éste último (la atracción por lo exótico, por el dandismo, por la marginación, el erotismo, la languidez, la crueldad, la mitología, Grecia, el misterio, el sueño). Todos los libros que acabo de mencionar los leí en francés. De la literatura rusa, sobre todo me ha influido Dostoievsky (con su visión crispada, trágica, de bruscos contrastes y a veces desmañada), Gogol, Pushkin, Nabokov (me encanta como hace aparecer las imágenes ante el lector y los giros de la narración y el humor), Chejov, Bunin, Gorki, Tolstoi, Mayakovskya. En cuanto al italiano, me resulta muy difícil hacer un catálogo dado que se me agolpan demasiados autores de lecturas en mi infancia (“familis italiana”), adolescencia y juventud (escuela y Liceo Italiano) quizás decirte que me sumió en profunda crisis en la adolescencia la obra de Pirandello; y que forma parte de mi sensibilidad los grandes de la Literatura Italiana como Dante, Petrarca, Boccaccio, Cellini, Ariosto pero también Montale, Moravia, Italo Calvino, Tabucchi.

También he leído sobre Historia del Arte y Biografías de artistas, a Arnheim, Milicua, Argan, Zavattini, Battcock, Gombrich, Penrose, Johnson, Rose, Lucie-Smith, Nakov, Duchamp, Pleynet, Matisse, Dali, Breton, me interesé mucho en la lectura de biografías y autobiografías de Matisse, Van Gogh, Caravaggio, Cellini, Botticelli, Tàpies, autores en general de todas las épocas hasta la actualidad. En la Historia del Arte incluyo el Cómic; la Fotografía; el Diseño; la Arquitectura, el Cine, el Cartelismo, etcétera.

Leí muchos libros de la literatura inglesa y americana como, Virginia Woolf, Carson McCullers, Wilde, Highsmith, Lord Byron, Ibsen, Chesterton, Thomas de Quincey, Dylan Thomas, Shakespeare; Toole, Walter Benjamín, Conan Doyle, James Joyce, Truman Capote, Henry Miller, Bukosky, Conrad, Oscar Wilde, Whitman, Burroughs, Shepard. En español y en catalán leí a Espriu, Juan Marsé, Javier Tomeo, Mendoza, Joan Perucho, Manuel de Predolo, Neruda, Valle-Inclán, Borges, Bécquer, Lorca, Unamuno, Leopoldo Panero, Cortázar, Rosa Chacel, Miguel Hernández, Eugenio D’Ors, Pere Calders, Ortega y Gasset, entre otros. Y muchos libros sobre Numerología, Simbología, Esoterismo, Astrología (china, azteca, mediterránea). Estudios sobre Filosofía Oriental (El I Ching, El Hara, Jung). En mi adolescencia y juventud leía sobre Política: Machiavello, Anarquismo, Hesse, Maoísmo, Marxismo (éste es un tema que no he seguido cultivando”).

Es en la Facultad de Bellas Artes donde descubre su verdadera vocación. Había ingresado en la Universidad con la intención de hacer la carrera de Pintura, pero cuando acabó sus estudios había decidido abandonar toda pretensión de hacerse pintora, se da cuenta, recordémoslo, de que lo que realmente ella puede aportar de innovador eran esos dibujos que desde niña llenaban los márgenes de sus cuadernos, y caricaturas y personajes. Había comprendido que su vocación era dedicarse a la Historieta. Y en esos años comienza a dibujar. Llega a más en su apreciación de la historieta:

Tengo una clara convicción interna del innegable valor de la Historieta como arte complejo e importante. No añoro haber abandonado la Pintura por la Historieta pues considero que esta última se adapta mucho más a mis particularidades creativas (para mí es muy importante lo que se dice, la cuestión literaria y su estrecha relación con la imagen seriada).⁸⁴

⁸⁴ Carta de Laura, Barcelona, 24 de noviembre de 1992.

Recordando la primera parte (cap. 1), Laura es “fruto” de una historia del cómic que hace que la historieta forme parte de la historia de las Artes. Laura vive este momento de la historia del arte y cómic con mucha intensidad y dedicación, por eso es tan importante dedicarle una tesis.

Nada más añadiremos, sirva este trabajo hecho con dedicación y esfuerzo para el conocimiento y la difusión de Laura. Estas páginas que siguen, hablan de Laura, de su vida y de su obra en el campo de la historieta.

Cuando en 1981 empieza a publicar Laura lo hará con el pseudónimo de *Maracaibo*,⁸⁵ y que persistirá hasta 1984 adoptando el de Laura hasta la actualidad. Será en la revista *El Víbora* (Barcelona, Ediciones La Cúpula y dirigida por Joseph María Berenguer), nacida a finales de 1979, donde se dé a conocer como autora de cómic y en la que publicará con cierta regularidad desde 1981 hasta 1991. Esta etapa será importante para ver su evolución artística. Sus primeras historietas las publica en esta revista. Son historietas cortas de dos, cuatro, cinco, seis, a ocho páginas, en blanco y negro (algunas en color). Y será aquí también donde empiece a publicar un avance de sus primeros álbumes (*El toro blanco*, historia larga de cuarenta y seis páginas de Ediciones La Cúpula, junio de 1989), en colaboración con el prestigioso guionista y crítico francés Joseph Marie Lo Duca; y su segundo álbum (*La Trampa*, de cincuenta y seis páginas, de Ediciones La Cúpula, septiembre de 1990), con guión de Laura. Asimismo aquí aparecerá la primera “pequeña” biografía de su carrera en el mundo del cómic al publicar una portada en color para la revista en el número 62, *La Medusa*, en 1984, de Onliyú (guionista, asimismo de gran prestigio, que colaborará con Laura con gran asiduidad). Y en noviembre de 1986, también en esta revista, aparece una extensa

⁸⁵ Reproduzco este fragmento de una entrevista a *Maracaibo*: “P. ¿Conoces a Maracaibo? R. Sí, me parece que sí... pero de lejos, muy de lejos... P. ¿Cómo era Maracaibo? R. Pues era una chica que tenía un poco de miedo de sacar a la calle lo que pensaba... y entonces se escondía detrás de un seudónimo que además era ambiguo porque no se sabía de qué género sexual era... Estaba bien, se podían hacer muchas cosas a escondidas. P. Hacia 1981, yo recuerdo de Maracaibo por ejemplo “Como en las películas francesas” con guión de PONS, “Los riesgos de ser domador”, con Rodolfo. Luego aparecen “Clodia, matrona impúdica” o “Selvaggia y los pájaros”, cuyos dibujos me empiezan a parecer de Laura ¿no? R. Sí, es que realmente la colaboración con ONLIYU fue muy buena porque nos entendimos enseguida. Teníamos los mismos gustos en muchas cosas. No sé, una cierta sensibilidad parecida. Estaba muy a mis anchas. Yo creo que se notó el resultado. P. ¿Ahí se empieza a formar tu estilo? R. Creo que sí. Había ya elementos que luego han sido firmes y se han repetido y que eran distintivos. Por ejemplo, el gusto por la historia, el gusto por la época, por el erotismo, un poco cruel, por cierto expresionismo que trataba en determinados escorzos, en imágenes fotográficas. Estos elementos han ido apareciendo más tarde pero ya como más depurados, como más sabidos, más elegantes...”.- Jesús Benavides, entrevista, *El Víbora*, nº 128, 1990, p. 27.

biografía-entrevista de sus trabajos publicados y de su carrera artística en el mundo del cómic y la ilustración, al empezar a publicarse un avance de cinco páginas en color en el número 82, de su primera historia larga de cuarenta y seis páginas *El toro blanco* por Kandido Huarte (uno de los pseudónimos de Onliyú).

El cómic le apasiona, leamos unas palabras de Flaubert que cita Laura:

...ma pauvre vie si plate et tranquille,
où les phrases (y dibujos) sont des aventures...

Laura-Flaubert

“Respecto a mi vida puedo citar una actitud similar en las palabras de Flaubert”, dirá en una carta ya citada, noviembre de 1992.

En 1981 presenta una historia corta *Como en las películas francesas*, con el pseudónimo de *Maracaibo* y guión de Alfredo Pons basado en el relato de Armando Rodríguez Devora en la revista *El Víbora*, número 30, que se publica un año más tarde, en 1982. A partir de este momento empieza a publicar en dicha revista con cierta regularidad. Son historias con guiones de Pons, Rodolfo, Onliyú, éste dirá de ella en esta primera biografía de Laura lo siguiente: “Una de las características más agradables y enriquecedoras del método de trabajo de Laura y que yo he tenido oportunidad de comprobar personalmente en mi colaboración con ella como guionista es su capacidad de asimilación. Basta una sugerencia o un comentario para que se replantee los logros obtenidos y, lo que es más curioso, los mejore”.⁸⁶

También colabora, en sus inicios, con Mercedes Abad (Premio Sonrisa Vertical, 1986) en el álbum colectivo *10 Visiones de Barcelona en historieta*. Leamos el siguiente texto de esta escritora (*Derecha*), reproduzco este fragmento:

He de confesar que mi relación con el cómic está lejos de ser apasionada. De hecho, si he colaborado en uno, se debe más a cuestiones azarosas, que a una auténtica inquietud personal. En la historieta el texto está en función de la imagen, de tal forma que el guionista de cómic, de manera análoga a lo que sucede cuando te enfrentas a un guión cinematográfico, debe ser capaz, en principio, de partir de una imaginación más visual

⁸⁶ El guionista Onliyú, describe así la aparición de Laura en la revista *El Víbora*: (...) “Laura apareció por aquí hará cosa de unos dos años y pico, carpeta en ristre, un jueves por la tarde (Nota para dibujantes descarriados: los jueves por la tarde es cuando Berenguer, Baxter y algún que otro sufrido ocupante de esta revista, aprovechan para mirar todas las páginas, engendros, veleidades y hasta maravillas que tenéis a bien poner ante nuestros ojos. Que se sepa).

(...) Nosotros estamos especialmente contentos porque pertenece a la, por así decirlo, segunda generación de *El Víbora*. Gente que apenas había publicado antes y que han ido montándose su estilo en estas páginas. Nos da bastante gusto y emoción que gente como Laura empiece a ser reconocida, que comience a reclamarse su presencia en ferias y festejos y que críticos y guiris se vayan interesando en su evolución. A fin de cuentas, ella y gente como ella van a ser los puntuales del cómic de los noventa. ¿Qué no? Pues al tiempo”. —Onliyú, Biografía: Laura, *El Víbora*, nº 62, 1984. p. 5.

que literaria. Por ello, como escritora, mi relación con la palabra se transforma radicalmente.

Acaso con Laura se dieron una serie de felices coincidencias. Hay en ella un cierto gusto esteticista que no es ajeno a mi estilo literario, y supongo que fue nuestro mutuo interés en temas mitológicos el que nos llevó a elegir el tema del laberinto. (...)

Con ánimo de autofustigarme un poco diré que mi colaboración en la historieta “En el centro del Laberinto” no me satisface enteramente. A mi modo de ver adolece de un carácter demasiado “literario”. Pretendía escribir una historia poética, pero temo que, debido en parte a mi ignorancia de este lenguaje concreto, se me quedó en caricatura de historia poética acaso porque pretendí decir demasiado en tan poco espacio.⁸⁷

En relación al texto de la escritora Mercedes Abad, he de destacar aquí una pregunta que le plantea a Laura Roger Omar en la entrevista que vengo citando, que clarifica en cierto sentido lo expresado arriba por Abad “sobre este lenguaje concreto”: - “¿Crees que toda obra literaria sea susceptible de dibujarse o convertirse en una historieta?”, Laura:

Sí, lo que pasa es que cada dibujante de acuerdo a su personalidad y su forma de visualizar, prefiere unos literatos a otros. Hay literatos que visualizan más y son más fáciles de dibujar, y otros que son tan intimistas... Por ejemplo, escritores que dedican toda la historia a diálogos entre personajes, y claro, dibujar dos personas hablando 45 páginas sin cambio de imagen ni ambiente, ni puntos de vista, pues imposible dibujar un comic ¿no? Hay literatos fáciles o difíciles de dibujar, pero básicamente cada historietista puede encontrar la manera de visualizar un texto.⁸⁸

En esta etapa de *El Víbora* también colabora con los guionistas Carlos Sampayo, Ignacio Molina y Joseph Marie Lo Duca. Asimismo en esta revista se publican sus primeras historias con guiones propios: “Un verano más largo”, “China Times”, “Ruth la andariega”, el álbum *La Trampa*. Y adaptaciones de textos extraídos de Kafka, Borges, Gustav Jung, Patricia Highsmith, y Vladimir Maiakovsky. Laura, ya desde sus inicios, traspasa las fronteras publicando en Francia (Dominique Leroy), Italia (*Marie Claire*, *Glamour Internacional*), Epi (Suecia).

Publica también por estas fechas en revistas nacionales como *Moda 1*, *Europa Viva*, *Ohj Papeles de Fotografía*, *La Luna de Madrid*, *Complot*, *Medios revueltos*.

⁸⁷ Carta de Laura, “Texto de Mercedes Abad”, Barcelona, mayo, 1990.

⁸⁸ Omar, *art. cit.*, p. 12/13.

texto de Mercedes Abad

para desarrollar el tema de las genealogías
en el libro de Mitología unió.

He de confesar que mi relación con el cómic está lejos de ser apasionada. De hecho, si he colaborado en uno, se debe más a cuestiones azarosas que a una auténtica inquietud personal. En la historieta, el texto está en función de la imagen, de tal forma que el guionista de cómic, de manera análoga a lo que sucede cuando te enfrentas a un guión cinematográfico, debe ser capaz, en principio, de partir de una imaginación más visual que literaria. Por ello, como escritora, mi relación con la palabra se transforma radicalmente.

Concuerdas
entre Laura
y Mercedes Abad

Acaso con Laura se dieron una serie de felices coincidencias. ¹⁴ Hay en ella un cierto gusto esteticista que no es ajeno a mi estilo literario, y supongo que fue nuestro mutuo interés en temas mitológicos el que nos llevó a elegir el tema del laberinto, fascinación que, algo más tarde, me llevaría hasta el supuesto origen del mito, Knossos, el palacio donde se escondía el minotauro y donde, rodeada por insidiosos turistas dotados del espíritu gregario indispensable para tolerar los viajes organizados, pude marearme a gusto y perderme en las laberínticas estructuras de los palacios minoicos.

Hay que
ajustar la
palabra a la
imagen

Con ánimo de autofustigarme un poco diré que mi colaboración en la historieta "En el centro del laberinto" no me satisface enteramente. A mi modo de ver adolece de un carácter demasiado "literario". Pretendía escribir una historia poética, pero temo que, debido en parte a mi ignorancia de este lenguaje concreto, se me quedó en caricatura de historia poética, acaso porque pretendí decir demasiado en tan poco espacio.

(texto)

Texto de Mercedes Abad, Barcelona, mayo de 1990.

Incluida en el excelente *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)* de Jesús Cuadrado, uno de los analistas más sobresalientes de los últimos años, se la define así:

*Dibujante, guionista. Diseñadora, ilustradora (Marie Claire, Glamour Internacional), e historietista con obra sin recuperar (Kodansha) y con tesina específica sobre su obra (de Dolores Madrid, Universidad Complutense); autora de luces cuidadosas y barroquismo miniaturista que se afianzó en otros campos fuera de la Historieta. (...)*⁸⁹

Sus publicaciones en la revista *El Víbora* abarcan desde 1981 hasta 1991. *El Víbora*, “es la revista decana del cómic adulto español. Ediciones la Cúpula su editora. Nacida en 1979 y dirigida por José María Berenguer, *El Víbora* recoge a muchos de los autores valencianos y catalanes bajo un espíritu de transgresión gráfica y de contenido en el que algunos han querido ver un intento de sintonización con los postulados del mítico *underground* estadounidense. Enriquecida con la progresiva inclusión de nuevos dibujantes –como Laura, Seguí, Diego, Calpurnio, Das Pastoras o el malogrado Calonge-, *El Víbora* sigue contando hoy con una gran aceptación”. Reseña hecha a esta revista del guionista y teórico de la historieta, que asimismo colaborará con Laura, Felipe Hernández Cava, en la introducción al Catálogo de la exposición itinerante *Viñetas de España*, en 1992.⁹⁰ En sus comienzos esta revista albergará tanto los postulados del estilo marginal así como propuestas más estilizadas que se alejaban del “sexo duro”, “la violencia”, “el mundo de la droga”, “el feísmo”. Citaremos al respecto este texto extraído del Catálogo de la exposición *Tebeos: Los primeros 100 años*, que tuvo lugar en La Biblioteca Nacional, Madrid, en 1997, refiriéndose a la ideología de esta revista de la que venimos hablando bajo el epígrafe “La línea chungu”, *El Víbora* y *Makoki*:

A finales de 1979, Josep María Berenguer, joven arquitecto creador de unas viviendas en forma de cúpula, produjo ayudado por Toutain, la publicación que consolidaría a los autores de la *línea underground*.

Así, la editorial La Cúpula se estrenaría con la revista que, desde entonces, fue y sigue siendo la más popular y resistente del cómic adulto español, *El Víbora*. En su primer número, *Nazario* inauguraba las páginas *de color* con su detective transexual Anarcoma, que se convertiría en un logotipo clave de la revista y termómetro de su tolerancia receptiva. En 1982; sobradamente asentada *El Víbora*, La Cúpula aprovechó el tirón del

⁸⁹ Jesús Cuadrado, *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*, prólogo de Román Gubern, Madrid, Compañía Literaria, S. L., 1997, p. 435.

⁹⁰ Felipe Hernández Cava, Introducción al Catálogo de la exposición itinerante *Viñetas de España*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1992, p. 4. En dicha exposición, como veremos más adelante en este estudio, participa Laura.

personaje Makoki para editar otra con su nombre, a fin de diversificar la oferta: Tanto la 1ª como la 2ª publicación iban a descansar en los pilares subversivos del sexo duro, la violencia, el mundo de la droga, el feísmo y demás manifestaciones antisistema, como correspondía al underground, pero albergaron también propuestas alejadas de tan rígidas reglas. La serie y álbum de Laura y Lo Duca, *El Toro Blanco*, con sus referencias a los mitos minoicos y el dibujo de las ánforas cretenses o el sorprendente esquematismo y ritmo narrativo de *El bueno de Cutlas* (el cómic en su esqueleto, creado por Calpurnio, demostraban que estos medios podían asimilar también lo estilizado siempre que huyeran de lo convencional.⁹¹

1.1.1.2. ¿Cuál es el panorama editorial en la época en que empieza a publicar Laura Pérez Verneti-Blina

Pero ¿cuál es el panorama editorial en esta época en que empieza a publicar Laura? En un artículo reciente de Antonio Altarriba titulado “La historieta española de 1960 a 2000”, en el apartado “El final de los setenta y la década de los ochenta. La proliferación de revistas y las grandes inquietudes”,⁹² propone 1977 como la fecha en que empiezan a encauzarse los cambios en los planteamientos creativos hacia derroteros más profesionales, haciendo un recorrido por las revistas más importantes de esta década y, asimismo destacando la repercusión social que esta “agitación tebeística” produjo en determinadas Instituciones que vieron en este medio en palabras de Altarriba “un vehículo privilegiado para transmitir sus mensajes o validar su gestión”. Dice a continuación:

Un primer y rápido balance nos demuestra que entre 1977 y 1986 el mundo editorial español contempló, un tanto sorprendido la avalancha de unas cincuenta publicaciones periódicas basadas en la historieta que, tanto por la calidad de sus contenidos como por el alcance de su distribución, pueden considerarse de carácter profesional. Todo ello sin contar las cada vez más numerosas revistas de información general, musical, artística, cinematográfica o marginal que incluían en su interior las obligadas páginas de comic.

Todo ello unido a la identificación de los jóvenes con este medio y con los mensajes que se les transmitían en esos momentos, reseñaremos que son los años de una

⁹¹ Véase cuanto de la revista se dice en el Catálogo de la exposición *Tebeos: Los primeros 100 años*, Madrid, Biblioteca Nacional (21 de enero al 7 de abril de 1997). Véase además el artículo de Luis Conde Martín, “Del tebeo al comix, pasando por el comic”, revista *Leer*, nº 3, enero-marzo, 1985, p. 78.

¹⁵ Antonio Altarriba, “La historieta española de 1960 a 2000: El final de los setenta y la década de los ochenta. La proliferación de revistas y las grandes inquietudes”, en *Historietas, comics y tebeos*, Viviane Alary (éd.), prólogo de Román Gubern, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 104. Para completar este análisis de Antonio Altarriba, véase también el estudio de Francesca Lladó, *Los cómics de la transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Prólogo de Catalina Cantarellas Camps, profesora de Historia del Arte de la U.I.B., Barcelona, Ediciones Glénat, S. L., Colección Viñetas. 3 ; director Joan Navarro, 2001.

transformación radical en la historia española, a la vez de agitación política y creativa, en palabras de Altarriba: “animaron a una generalizada promoción. Ayuntamientos, Diputaciones, Comunidades Autónomas y hasta la Banca, los Museos, los Colegios y las Universidades se apuntaron a la fiebre de las viñetas. Proliferaron así los Festivales, Salones, Jornadas, Certámenes, Exposiciones, Talleres, Encuentros, Congresos y actividades conexas”. Y en todo este ambiente propicio que favorecía las publicaciones y exposiciones, se desenvolverá nuestra autora en esta etapa que es la de abrirse camino hacia el reconocimiento. Un ejemplo de revista subvencionada producida en una Universidad es el caso de la revista *Taka de Tinta*, nacida en 1983 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona “recogió los trabajos de sus alumnos y durante unos años inspiró teóricamente y nutrió con su innovadora cantera muchas de las revistas profesionales del momento”, escribe Altarriba. Otros Ayuntamientos, como el de Zaragoza, apostaron por la calidad y el buen gusto como la revista teórica *Neuróptica: Estudios sobre el Comic*, de 1983. Esta revista recoge las 1ª Jornadas culturales del Cómic celebradas en Zaragoza del 13 al 17 de octubre de 1982. En estas páginas se recogen las opiniones, reflexiones y discusiones que se desarrollaron en estas jornadas, y es de especial interés para el estudio del Cómic. Colaboran en ellas Antonio Altarriba, Antonio Lara, Ludolfo Paramio y Antonio Remesar. En la introducción, Altarriba escribe: “El presente libro es por lo tanto el testimonio de unas pretensiones sin cortinas. Se quiere conocer, analizar y sacar partido a un medio expresivo y para ello lo que sobre él se diga debe considerarse como material de reflexión o consulta y en ningún caso como perecederos fuegos de artificio”. Hay que destacar la interesante labor de la revista *El Wendigo* que desde 1974 viene haciendo irregularmente análisis de la historieta y reseñando todo tipo de publicaciones referentes al estudio del Cómic, lo que la convierte en una de las pioneras sobre teorización del medio.

Una dinámica creativa recorre los inicios de los años ochenta, cambio que se había iniciado desde finales de la década de los setenta, con esta intención nacería en Madrid en noviembre de 1983 el primer número de la revista *La Luna de Madrid*. Sobre esta revista, dos décadas más tarde, y que recojo en este espacio, se celebra una exposición con el título *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los ochenta*, en la Biblioteca Nacional, Madrid (20 de septiembre al 18 de noviembre de 2007), el comisario de la exposición es José Tono Martínez, que fue director de la revista, a partir del verano de 1985 hasta finales de 1987, de esta exposición se publica

un Catálogo, en la introducción que hace José Tono escribe, si bien el texto seleccionado es un poco extenso, creo necesario sacarlo a la luz en el contexto en el que nos encontramos de inicios de la década de los ochenta:

La Luna de Madrid como proyecto de revista y de otros productos culturales, puesto que el ideal *Factory* warholiano siempre nos estuvo rondando la cabeza, fue concebido en 1982 y materializado a partir de 1983. Borja Casani, su primer director y fundador, tuvo el enorme mérito intuitivo de saber poner acuerdo y de juntar voluntades y estilos de muchas personas, de muchos entonces candidatos a artistas que pululaban en aquel Madrid enloquecido y divertido que aspiraba a salir de su complejo de Villa y Cortes y franquista. Juntos firmamos un artículo editorial que haría también fortuna, en el primer número, al ceñir parte del debate cultural de entonces a lo que se vino en llamar “la polémica de la posmodernidad”.

Tal y como repasan otros miembros del equipo fundador de *La Luna* en otros artículos de este catálogo, a partir del verano del 85 pasé a ser director de la revista hasta finales de 1987. El tercer y último director fue Javier Tímermans, durante el menguante año 1988. En total se editaron 49 números a razón (aproximada) de uno a mes; 50 con el n.º 0. La revista estuvo en activo, por tanto, unos cinco años. Tuvo dos diseñadores principales, José Luis Tirado, creador del logotipo, y Toño Rodríguez-Índigo, así como distintos equipos de redacción, y cientos, cientos de colaboradores en casi cada número, sin los cuales la revista no habría sido lo que fue: una suerte de inmenso coro en el que destacaban algunas voces, pero sin perder nunca ese carácter coral.

Aquel largo editorial antes citado, una suerte de homenaje a un Madrid nuevo trufado de referencias artísticas, sociales y filosóficas, tuvo la enorme virtud de situar a nuestra revista, desde su comienzo, en un contexto mucho más amplio. Era una reivindicación casi de la ciudad como forma de vida, de cualquier ciudad, pero también un aldabanazo de modernidad y un testimonio de confianza, o de fe, en que Madrid podía ser esa gran ciudad abierta, plural y divertida que todos estábamos buscando. Se trataba de sacudirnos los complejos y de mirar cara a cara a las otras grandes ciudades europeas. Nuestra vocación *Agip-prop* e iconoclasta y el hecho de contar con auténticas masas de gente joven que sentían más o menos lo mismo hicieron que desde el n.º 1 *La Luna de Madrid* se convirtiera en el símbolo de aquel gran cambio cultural y de costumbres que estaba dándole la vuelta a nuestro país.

(...) Lo que es importante es que la revista se convirtió en un referente nacional y popular. Habíamos conseguido romper la vieja distinción entre Alta Cultura y Baja Cultura. Todo el mundo podía y debía ser artista, o intentarlo. Ésa era una de nuestras contraseñas. Llegamos a vender más de 300.000 ejemplares. Esto no tenía precedentes en el pasado, puesto que nuestras vanguardias históricas, habían sido siempre muy elitistas. En este sentido, creo que ayudamos a mucha gente a empezar, dando confianza a una generación de creadores que luego ha seguido, individualmente, su propio camino.

Otro elemento central de la revista, que se refleja en algunas de las colaboraciones de este catálogo, residió en el hecho de nuestra capacidad para incluir en la revista todo tipo de secciones, artes plásticas incluyendo historieta, fotografía, publicidad y diseño, literatura, filosofía, moda, música, teatro, variedades, reportajes de ciudades, en fin, cualquier expresión artística, buscando en formatos de debates y otras iniciativas un espíritu de vasos comunicantes, interdisciplinar, poniendo a la gente en contacto con otros creadores, y siempre buscando un cierto aire provocador, transgresor.

Para terminar con esta reseña esclarecedora de lo que significó el nacimiento de la revista en ese nuevo enclave histórico, político, social y cultural que se estaba

produciendo en la sociedad española, tenemos que hacer referencia también a el “conjunto de revistas-foro” como lo denomina José Tono, que forman parte de esta exposición y que están recogidas en el catálogo, de algunas de ellas ya hemos dado referencias o daremos a lo largo del estudio por ser referentes de la década que nos ocupa, así pues, siguiendo con la exposición de José Tono, leemos a continuación:

La Luna de Madrid, pero también el conjunto de revistas-foro que aparecen en esta exposición, solo a modo de contexto, representaban una concepción de revistas con un diseño total que en realidad expresaban un estado de ánimo colectivo, como he dicho, muy generacional. (...)

Como vengo diciendo, el ejemplo más logrado y efectivo del tipo de revista-foro y corriente durante los años ochenta es, sin duda, *La Luna de Madrid*, pero también, en esa estela, entre muchas otras, debemos mencionar el inicio de década con *Dezine*, luego *Madrid Me Mata*, revista de agitación ciudadana, *Tintimán* y su “corriente atlántica” de Vigo, *Gratix*, “la revista más barata del mundo”, *Rumbo Sur* y *Kambi Bolongo* con su “nueva corriente africana” desde Sevilla, *Puertaoscura*, malagueña “revista de ultramarinos”, *Lavativa*, de Palma de Mallorca, y, en un sentido algo distinto, o tal vez posterior, *Sur-Expres* (1987-1988), *El Canto de la Tripulación*, *El Europeo*, *ZZPop* (1988-1989) o hasta *El Paseante*, en su primera etapa.

En una exposición como la presente es preciso mencionar muchos títulos que sin duda completan el panorama de época, el de los ochenta, compartiendo algunas de las características citadas: la tradición de la historieta de los setenta, desde *Star* hasta *El Víbora*, *Cairo*, *Makoki*, *Madriz*, *Rambla*, entre otras, o productos más *fanzines*, como *Clandestino*, *Mandrágora*, *El Grito*, *Carrollia*, *Mental*, *Del Mear*, *Excálibur*, dirigida ésta por el gran amigo y colaborador de *La Luna* recientemente fallecido Alfonso Álvarez Lorencio; las de tradición literaria y de pensamiento, en ocasiones monográficas o de tesis, como *El Viejo Topo*, *Cuadernos del Norte*, *Litoral*, *Poesía*, *Bitzoc*, *Clot*, *Letra*, *Saber*, *Anthopros*, *Fragmentos*, *Album*, *Caja del Agua* o *La Balsa de la Medusa*, entre otras; las de diseño, como *On*, *De diseño o Experimenta*; las de arte, como *Lápiz* o *Artics*; las de música, como *Rock de lux*, *Ruta 66*, *Rock Especial*. Sin duda faltan algunas, pero reseñamos éstas porque son parte del espíritu de la época, y porque de manera parcial compartieron elementos propios del cambio buscado y provocado por un espíritu generacional puesto en movimiento.

El propio diseño de la revista, su gran formato, así como por la calidad y forma de presentar los contenidos, la diferencia del resto de revistas, que en mayor o menor medida, marcaron tendencia y contribuyeron también al cambio social y creativo producido en la sociedad española en la década de los ochenta. Fue una revista, en relación con el tema que nos ocupa, que planteó un cómic volcándose en la faceta crítica y creativa, en esta revista publicará Laura una ilustración.



CUBIERTA DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LA REVISTA *LA LUNA DE MADRID*: *LA LUNA DE MADRID. Y OTRAS REVISTAS DE VANGUARDIA DE LOS AÑOS 80*, BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID, 2008.

“Entre los artistas que fueron siendo publicados y estudiados en este faro de la posmodernidad se fueron sumando las primeras plumillas y pinceles de una revista que

estaba marcando un nuevo límite historietístico: *Madriz*”, este fragmento recogido de la exposición *Tebeos: los primeros 100 años*, de la cual hemos dado referencia, señala el germen del nuevo cambio de estética de ruptura que se estaba produciendo con respecto a la historieta anterior. La revista *Madriz* (1984), fue uno de los proyectos de subvención más importantes, pero sobre esta cuestión aclara algunos puntos azarosos Felipe Hernández Cava, coordinador de la revista: “Para ser justos, *Madriz* contó con el dinero del Ayuntamiento pero nunca con su apoyo real. (...) Fue posible por el entusiasmo y la fe en el proyecto de Chema de Mingo, entonces coordinador de las actividades de la Concejalía de la Juventud”. Nace en Madrid en 1984, y la libertad de la revista permitió durante más de tres años publicar un cómic estilizado y experimental: “No es que yo tuviera una visión preclara de lo que terminaría por ser aquel proyecto, -dice Hernández Cava en una larga entrevista concedida para la revista *U#25*- pero sí fui intuyendo, y en parte encontrando, que había formas de expresión y de entender la historieta que no tenían salida en las revistas que había en el mercado”. Tras su desaparición, quedará como antecedente de otro proyecto que coordinará él de nuevo con el propósito de “continuar con el concepto libre que teníamos de la historieta”, la revista *Medios revueltos* (1988) y más adelante, *El ojo clínico* (1991) en las que publicará también Laura. Antonio Altarriba comenta de ella:

El caso más reseñable de todas las revistas deudoras de la subvención pública lo constituye, sin lugar a dudas, *Madriz*. Como puede fácilmente deducirse por su título, fue el Ayuntamiento de la capital de España el encargado de financiar a partir de 1984 una empresa que, tanto por la calidad de contenidos como por las vías de distribución, aspiró a competir con las revistas profesionales. Dirigida por el guionista Felipe Hernández Cava, logró aglutinar un buen número de dibujantes, procedentes en su mayor parte de Madrid, que se acercaron a la historieta con planteamientos inusuales. Desde el punto de vista gráfico rompieron con la estética más tradicional del tebeo introduciendo nuevas técnicas e impregnando las viñetas de unos valores plásticos muy cercanos a ciertas corrientes pictóricas. Y, en lo que a contenidos se refiere, también apostaron por unas intrigas en las que la dimensión personal, el tono intimista, la expresión de los estados anímicos, el registro poético sustituyó a la omnipresente aventura. El comic de acción fue reemplazado por el comic de reflexión o de sensación, abriéndose así hacia nuevas fórmulas donde la experimentación cumplía una función de primer orden. Ana Juan, Keko, Federico del Barrio, Raúl, Rubén, Javier de Juan, Arranz, Victoria Martos, Javier Olivares, LPO, Cueto, Fernando Vicente y otros muchos dieron a *Madriz* algunas de las páginas más originales no sólo de la historieta española sino también de la historieta europea que, a partir de este momento y gracias a esta iniciativa, empezó a mirar con interés vanguardista hacia España.⁹³

⁹³ Altarriba, *art. cit.*, pp. 104-105. Véase además para más información sobre las revistas *Madriz*, *Medios revueltos* y *El ojo clínico*, todas ellas dirigidas por el guionista Felipe Hernández Cava, la entrevista a Felipe Hernández Cava por Eduardo García Sánchez, “Felipe Hernández Cava”, revista *U #25*, noviembre de 2002, Madrid, edita Asociación Cultural U, pp. 17 a 74.

Es, pues, esta década en la que se enmarca los inicios profesionales de la autora que nos ocupa; década en la que se está gestando una nueva narrativa gráfica española que camina hacia la renovación y que se proclama rupturista frente a la historieta tradicional y en la que irán surgiendo nuevas revistas que servirán de soporte para hacer viable esta nueva línea de expresión gráfica llevada a cabo por los autores más jóvenes de la década de los ochenta. Centrándome en los títulos fundamentales de esta iniciativa editorial surgida en esta década, Nueva Frontera, Toutain, El Jueves, La Cúpula y Norma, siguiendo el estudio de Antonio Altarriba por considerarlo muy valioso para toda esta etapa de la historieta española, en el apartado, recordémoslo, “El final de los setenta y la década de los ochenta. La proliferación de revistas y las grandes inquietudes”, escribe:

Podríamos proponer 1977 como la fecha en la que todos estos cambios en los planteamientos creativos de la historieta española empiezan a encauzarse por derroteros más profesionales. Ese es el año en la que la recién creada editorial Nueva Frontera lanza la revista *Tótem*. El subtítulo de la publicación, *La revista del nuevo comic*, define, en cierta medida, sus objetivos. Se trata de un proyecto con el que se pretende dar a conocer la ya por entonces *abundante* y muy innovadora cantera de autores que está revolucionando el panorama historietístico internacional. Es por lo tanto una iniciativa editorial que funciona básicamente importando material extranjero, proveniente, casi en su totalidad, de Francia, Italia y Argentina, países pioneros en la producción de lo que por entonces se denomina “comic adulto”. Los españoles descubrirán así la obra de Pratt, Moebius, Crepax, Bretecher, Margerin, Caza, Manara, Breccia, Altan, Muñoz-Sampayo y otros muchos. (...)

En la estela del camino abierto por *Tótem* y sus revistas hermanas surgirán otras muchas publicaciones periódicas. A partir del favorable soporte que le proporciona su agencia Selecciones Ilustradas, Toutain creará en 1974 la editorial que lleva su mismo nombre. (...)

A diferencia de Nueva Frontera, Toutain no se conformará con servir de mero transmisor de productos ya rodados en otros mercados. Es cierto que siempre procuró que sus publicaciones mantuvieran un importante porcentaje de material extranjero, no sólo de autores norteamericanos como Corben, Thorne, Jones, Chaykin o Eisner sino también de europeos como Bonvi, Bilal o Caza. Sin embargo, ello no le impidió dar acogida en las páginas de sus revistas a los dibujantes españoles. Muchos de ellos provenían de su propia agencia o ya tenían adquirido un renombre con trabajos anteriores como era el caso de Maroto, Ortiz, Font, Beá o Fernando Fernández. Pero, además de eso, las puertas de su editorial siempre se mantuvieron abiertas a los jóvenes y, gracias a sus insistentes y acertadas apuestas, se dieron a conocer nombres destinados a alcanzar una cierta relevancia como Prado, Royo, Estrada, Negrete, Espinosa, Das Pastoras, Beroy o De Felipe. Además supo captar a autores argentinos, ya bien conocidos en su país, y en sus páginas se produjeron algunas de las obras más importantes de Altuna, Juan Jiménez o Mandrafina.

El Víbora es la única revista de historieta que sobrevive en la actualidad junto a *El Jueves*, su sentido del humor o su capacidad de hacer reír, calan fácilmente entre el público juvenil de los primeros años ochenta. En ese sentido puede decirse que estamos

ante la iniciativa editorial que, tras la desaparición de Bruguera, mejor ha sabido recoger los síntomas de ciertos sectores sociales –en este caso los jóvenes suburbiales– durante los últimos años de la transición.

Es a esta generación en la que se inscribe Laura, una nueva generación que había nacido en los años cincuenta, principios de los sesenta, que se diferenciaba de las anteriores tanto por su ideología como por su formación artística, casi todos procedían de Bellas Artes, habían estudiado pintura, pero, como es el caso de Laura, vieron en la historieta un medio lleno de posibilidades que se les ofrecía para expresar sus particularidades creativas y experimentar libremente con las múltiples posibilidades plásticas y narrativas que ofrecía el medio. Antonio Altarriba, confirmando el comentario de Felipe Hernández Cava (entrevista en la revista *U#25*), dirá al respecto:

La historieta no era para ellos, como había sido para muchos de los dibujantes anteriores, una actividad artesanal que permitía la subsistencia. Había en los creadores de los ochenta aspiraciones y adhesiones que iban más allá y hacían soportables los sacrificios. Gracias a estas vocaciones indomables y al mantenimiento de unas expectativas continuamente desmentidas por la realidad del mercado, consiguieron asentar un abanico de ofertas que contó con un fuerte apoyo de la crítica y de algunos sectores irreductibles, aunque insuficientes, del público. Desde su endeble infraestructura y demostrando grandes dosis de talento llegaron a despertar la curiosidad de los más adelantados movimientos historietísticos de otros países y, al decir de algunos, muchas de las propuestas que se realizaron en estos años todavía conservan vigencia y merecen seguir siendo exploradas.⁹⁴

A pesar de la precariedad de unos soportes y de las limitaciones que se le imponía a los dibujantes, esta generación conseguirá sobrevivir yendo de una publicación a otra, corriendo los riesgos que las editoriales a veces les imponían; unos abandonarán otros se mantendrán en el panorama tebeístico español, como es el caso de Laura.

Antonio Altarriba concluye el estudio del recorrido por las principales iniciativas editoriales dibujando un “panorama inquieto” y, sobre todo “inestable”: “Así pues, podría definirse el panorama editorial de los últimos años setenta y de los ochenta como el resultado de dos impulsos opuestos y, en ocasiones complementarios: el voluntarismo del fanzine⁹⁵ y la rentabilidad de la agencia”.⁹⁶ Y anoto esto, porque me parece importante la observación de Antonio Altarriba cuando se pregunta ¿cómo influyeron estas circunstancias en la práctica cotidiana de los dibujantes? Veamos:

⁹⁴ Altarriba, *art. cit.*, p. 106.

⁹⁵ “No se puede dar cuenta del panorama tebeístico español de los años ochenta sin hacer alusión al mercado de los fanzines, que por una parte, se nutre de la admiración por los autores profesionales y, por otra, nutre de nuevos autores a la profesión. (...) Por todos los rincones del país surgieron colectivos,

A pesar de que, como hemos visto las agencias y lo que aquí hemos denominado en un sentido amplio “planteamiento editorial de fanzine” obedecían a motivaciones y objetivos muy distintos y ambas fórmulas provocaban un mismo efecto: los dos se nutrían básicamente de relatos cortos. Los productos elaborados desde el espíritu de fanzine no podían abordar en sus páginas –escasas, de periodicidad irregular y con un futuro inestable- historias extensas ni proyectos a largo plazo. Las agencias, obligadas a contrastar la producción propia con los mercados internacionales, concebían sus revistas como muestrario de cara a posibles ventas y favorecían también las historias cortas o las series construidas a partir de capítulos autoconclusivos que podían interrumpir sin problemas en cuanto se comprobaba su falta de rentabilidad. La consecuencia de estas políticas editoriales fue la instauración de la revista como soporte fundamental de difusión de la historieta y la práctica inexistencia de un mercado de álbumes. El álbum, en los raros casos en que se producía, era una recopilación de episodios prepublicados en revistas con un tema o con un personaje común que daba cohesión al conjunto. De esta manera el público se veía obligado a pagar por un producto de contenido muy diverso, la revista, mostrando su adhesión a una forma de expresión, la historieta en su conjunto, o, en el mejor de los casos, a un género o a una línea editorial. Raramente se le ofrecía oportunidad de optar por un autor y, menos aún, por una obra.⁹⁷

Cuando empieza a publicar Laura son historietas cortas de dos, cuatro u ocho páginas. Pero, podemos avanzar, que Laura estará entre estos autores privilegiados, que menciona Antonio Altarriba en las palabras que acabo de citar: había publicado ya, a

grupos y publicaciones donde jóvenes esforzados, a veces con propuestas innovadoras, más a menudo simplemente provocadoras, se lanzaban a la aventura de la autoedición con la esperanza de, al menos, darse a conocer. Con frecuencia anclados en una precariedad de medios que les condenaba a la grapa y a la reproducción de copistería, pero también con algunas dignas excepciones que ofrecían una muy cuidada presentación, contribuyeron a crear un caldo de cultivo fundamental para mantener la vitalidad de la historieta”. (...) -Altarriba, *art. cit.*, pp. 106-107.

⁹⁶ “En la mayor parte de las publicaciones que se acaban de reseñar se encuentran dos actitudes básicas, en principio contradictorias, pero que, a veces, conviven e, incluso se complementan. Algunas de las empresas mencionadas surgen y sobreviven a partir de principios eminentemente mercantiles, aspiran a la mayor y mejor comercialización de sus productos y, en este afán, tienen la mirada puesta en el mercado extranjero del que dependen tanto para importar como para exportar material. Es lo que podríamos llamar “planteamiento editorial de agencia”. Otras empresas, por el contrario, se acercan al medio prestando una mayor atención a la calidad del producto o a su capacidad de promover nuevos valores que a los beneficios que de ello pueda derivarse. Obedecen a lo que podríamos calificar como “planteamiento editorial de fanzine”. La primera actitud viene enmarcada fundamentalmente por la Editorial Nueva Frontera que, tal y como hemos dicho, se limitó a importar y difundir material extranjero. Pero también hemos visto como Toutain y Norma se apoyaban en sendas agencias que les suministraban aproximadamente la mitad de las historias que publicaban y les facilitaba -¿les exigía?- la venta al exterior de la producción propia. La segunda actitud no sólo se encuentra en los fanzines propiamente dichos sino que también subyace en otras publicaciones de carácter profesional como *Rambla*, *Metropol*, *Madriz* e incluso, en el impulso fundador de *El Víbora*”. -Altarriba, *art. cit.*, pp. 107-108. Para ampliar este tema ver: “Primeros pasos de las agencias de comics en España”; “las grandes agencias de comics”; “La importación de comics en España”: “A través de Toutain, protagonista del último número de *Alex*, 1956, entramos en uno de los temas peor conocidos y menos estudiados de la historia de los tebeos españoles: las agencias de comics. (...) Respecto a la importancia de las agencias en el global de la industria española de la historieta hay que señalar que el trabajo de cientos de dibujantes de las agencias españolas generó un negocio, no contabilizado oficialmente, de muchos millones de pesetas. Y todo ello gracias, sobre todo, a las tres grandes agencias españolas, Creaciones Editoriales, Selecciones Ilustradas y Bardon Art, entre 1955 y 1975”. - Antonio Martín, “El tebeo, cultura de masas (1947-1963)”, capítulo IV, *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona, Ediciones Glénat, S. L., 2000, pp. 175-184 : il., bl. y n., Colección Viñetas.

⁹⁷ Altarriba, *art. cit.*, pp.108-109.

finales de esta década dos álbumes, el primero de cuarenta y seis páginas; y el segundo de cincuenta y seis páginas, como queda dicho un poco más arriba. Y a lo largo de su trayectoria artística, irá publicando unos cuantos álbumes más. Aunque, como el resto de los dibujantes de su generación tuvo que irse abriendo camino saltando de una publicación a otra o recurriendo a otras actividades como el diseño, la ilustración, o la fotografía; o regresaron a la pintura, como Isa Feu, que abandonará la Historieta por la Pintura (véase cap. 1) y que fue pionera junto con Laura de la revista *El Víbora*. Ante esta “política editorial” que refiere Altarriba, a los autores no les quedó otra alternativa, si querían ver publicados sus trabajos que seguir las normas dictadas por las editoriales, o probar fortuna en otras publicaciones, en las que no vieran coartadas la libertad creadora, como así lo hizo Laura.

Leamos a lo que les abocaba a los autores esta política editorial:

En estos años y ante estas circunstancias, los historietistas españoles no tuvieron otro remedio que convertirse en campeones de la distancia corta. Salvo aquellos casos excepcionales que lograron una posición estable dentro de la industria, no tuvieron posibilidades de desarrollar tramas largas ni pudieron, en consecuencia, jugar con la diversidad de niveles narrativos o con la complejidad psicológica de los personajes. Por esta razón, sin duda, se dedicaron a explotar los valores plásticos del color y del trazo. La historieta española de los ochenta tuvo así como principal característica su gran diversidad y originalidad en el tratamiento gráfico. En este terreno no sólo ofrece una gama de marcas estilísticas muy diferenciadas entre un autor y otro sino que algunos dibujantes demostraron poseer una paleta lo suficientemente amplia como para abordar cada proyecto con un estilo diferente.

Desde el punto de vista narrativo, las dos, cuatro u ocho páginas con las que solía contar por término medio un dibujante, facilitaban unos argumentos basados no tanto en la aventura de largo recorrido plagada de incidentes, como en el hecho puntual, extraordinario o cotidiano, violento o sutil, pero, en cualquier caso, breve.⁹⁸

Como muy bien dice Altarriba, “algunas de las referencias claves de la historieta española surgieron en este periodo que, a falta de otros recursos más palpables, se nutrió, sobre todo, de grandes inquietudes”.

Antonio Lara declara en la revista *Neuróptica* (n.º 3 1983), a la que me he referido más arriba estas reflexivas palabras:

(...) Deberíamos todos y yo el primero, intentar explorar las sendas nuevas y los productos arriesgados, que se sitúan más allá de los caminos trillados y sobados para encontrar las nuevas vías de lo que es, todavía, una experiencia y no llegará nunca a ser una fórmula acabada. Entre la repetición y el riesgo, tendríamos que exigir siempre este último, pero no basta decirlo, porque es preciso apoyar las publicaciones que van más allá y se internan en tierra de nadie en lugar de limitarse a ofrecer, una vez y para siempre, lo que funcionó bien en otro momento histórico. (...)

⁹⁸ Altarriba, *art. cit.*, pp. 109-110.

(...) El paso al gran arte, la transformación de un trabajo destinado al consumo popular en un exquisito producto estético, no es fácil ni va a lograrse de la noche a la mañana. Hay, ya, muchos autores magníficos, pero de nada valdrá la gloria de las historias y de los dibujos, si no cambia, radicalmente, la actitud general. Muchos quisieran, probablemente, que jamás se llegue a dar ese paso, que los dibujos sobre el papel no pierdan su carácter popular y directo, que los trazos no cambien y que la historia permanezca siempre igual. El futuro dependerá, por supuesto, del número de los que se alineen en uno u otro lado. Pasado o porvenir, tradición o renovación; ahí va a estar el secreto de los cambios fundamentales.

El Víbora, la más popular de las publicaciones del llamado *rollo*, transgresora de la cultura oficial y de los tebeos de buen ver, junto con la revista satírica *El Jueves*, en la que el mensaje primaba sobre lo formal, son las únicas revistas que han sobrevivido a tres décadas desde sus orígenes, si bien, los planteamientos y la calidad artística y de diseño gráfico, ya no obedecen a sus inicios: “Ambas revistas se apoyan ahora, más que antes, en la edición de álbumes o en la colección de monografías y así consiguen sobrevivir. La Cúpula, editora de *El Víbora*, es, quizá, la que mayores modificaciones ha introducido en su línea de publicaciones. (...) Ha habido por su parte una apuesta decidida por los contenidos de alto voltaje erótico. (...) Por otra parte ha mantenido las series con un contenido de extrema violencia, pero envolviéndolo en una escenografía presidida por las nuevas tecnologías y ambientada en las motivaciones y en los gustos estéticos de las nuevas generaciones. Todo ello, por supuesto, sin dejar de lado esa vena crítica tan característica de la casa y que sigue siendo utilizada de forma extremadamente ácida a la hora de denunciar las situaciones y usos sociales de la época”.⁹⁹

Estoy de acuerdo con Laura cuando en 1999 afirmaba en la entrevista de Gabriel Rodas para el *Diario de Mallorca*: “*El Víbora* ya no es lo que era. Hoy aporta menos elementos culturales y tiene menos nivel gráfico”. Creo que este párrafo es el más indicado para anunciar desde aquí, y, sin negar sentir una cierta nostalgia, el cierre de la revista *El Víbora*. Fue el mismo Josep María Berenguer, director de la revista desde hace ya tres décadas, quien anunció la desaparición de la revista en los medios de comunicación en el verano de 2004.

⁹⁹ Altarriba, *art. cit.*, pp. 113-114.

2. El Víbora (1981-1991)

En la década que transcurre entre 1981 a 1991 inaugura la etapa *El Víbora* en su oficio de dibujante: Como hemos venido viendo hasta ahora, será en esta revista donde Laura se dé a conocer como autora de cómic; y en la que llegará a ser reconocida como una autora de prestigio de “la época” *El Víbora*. Y en ella publicará desde 1981 con cierta periodicidad hasta 1991. Es aquí donde se irá formando su estilo de dibujante ya desde los inicios de las primeras publicaciones. La constante e incansablemente investigación de nuevos modos y fórmulas de expresión como método de trabajo: los cambios estilísticos y las diferentes investigaciones formales que se observan en sus historietas, incluso el cambio de estilo de viñeta a viñeta en una misma historieta, en su interés de dotar a cada uno de sus relatos de una significación máxima, la conducen a intentar la consecución de efectos nuevos y heterodoxos en la composición y en el colorido (colores brillantes), explorando y favoreciendo nuevas posibilidades artísticas, en su afán de crear algo más interesante y poco frecuente que lo realizado por la generación anterior, pues, como dice Laura: “El replantearme una nueva forma de ver la escena en cada viñeta, con un apoyo mínimo en las viñetas anteriores (cambiar escena, personajes, composición, movimiento, representación, lenguaje etc...) supone un esfuerzo considerable”. Porque como veremos en sus historietas cada cómic, cada pieza y a veces cada viñeta existe como una entidad independiente. Como se advierte, desde sus primeras historietas, ya poseía el espléndido estilo y la agudeza singular que nos hace admirar el talento de esta autora. Los contenidos y las sorprendentes construcciones expresivas, son el fruto de muchos años de estudio, de lecturas seleccionadas, de un depurado trabajo de elaboración, de reflexión y precisión. Cada puesta en página de Laura es una indagación incesante de nuevas propuestas; basta sólo acercarse a sus páginas para observar la variedad de registros gráficos y narrativos que domina la autora, en su incansable empeño por ir más allá, por no detenerse simplemente en formas “arquetípicas”, “estereotipadas” o “sabidas”, -declara Laura-, que se aparta de lo habitual, que se aparta de lo consabido, de lo predominante, muy alejada de lo convencional, para seguir su propio temperamento y su fantasía, ensanchando los límites del medio y abriendo caminos inexplorados a la historieta en su personal estilo de dibujo y en su necesidad de estudiar las posibilidades del lenguaje de la historieta investigando con el lenguaje y con los estilos presentando nuevas alternativas e innovaciones a nivel del lenguaje propiamente del cómic: Un interés por el lenguaje

visual y la multiplicidad de diferentes lenguajes (interés también llevado a valorar los lenguajes más adecuados para la naturaleza de los personajes que describe) que se manifiesta en casi todas sus historietas: cómic, fotografía, cine, vídeo, pintura, grabado, la importancia del diseño (entendido como uno más de estos lenguajes), como una de las vías para tratar una nueva propuesta, que pueden coexistir en una misma historieta, con el objeto de enriquecerlo y renovarlo. Una artista, que viene ocupando desde hace bastante tiempo un lugar privilegiado dentro de la historieta más renovadora y experimental realizada en Europa. En un fragmento de sus escritos expresa: “Yo apporto una visión del COMIC RELATIVISTA, DISCUTIDORA, MÓVIL, LABERÍNTICA, dado que presento elementos, aportaciones, puntos de vista de diferentes disciplinas”.

Existe la posibilidad de dibujar otro tipo de cómic de lo que es dominante e incluso se impone mediante la experimentación con el lenguaje y con los estilos entendida como consecuencia de una evolución personal, produciendo una obra innovadora y atrayente, que nos descubren a una autora personal en sus invenciones muy difícil de imitar, como veremos.

2.1. Estudio cronológico y evolutivo desde 1981 hasta 1991: de sus primeras publicaciones en la revista “El Víbora”

Publicación cronológica que abarca desde 1981-1991:

En 1981, publica una historieta corta de dos páginas en bitono, “Como en las películas francesas”, *Maracaibo* y guión de Pons, basado en el relato de Armando Rodríguez Devora, en el número 30. En esta puesta en página el interés se centra en una estética de típica película francesa a la vez que juega con las tramas de letraset que caracteriza sus primeras historias: técnica que paulatinamente irá abandonando prefiriendo el contraste más marcado de blanco y negro y poca gama de grises, utilizando en adelante la trama manual dibujada por ella, porque resulta menos fría. Esta historieta se publicará un año más tarde, en 1982. A partir de este momento empieza a publicar en dicha revista con cierta regularidad.

En 1982, publica una historieta corta de dos páginas en blanco y negro, “El Domador: Los riesgos de ser domador o no te fíes de los animales”, *Maracaibo* y guión de Rodolfo, en el número doble 37-38. Con este guionista no volverá a colaborar por presentarle un guión con exceso de texto casi imposible de dibujar.

En 1983, publica una historieta corta de dos páginas en blanco y negro, “Locrine”, *Maracaibo* y guión de Pons, en *El Víbora* especial, /s.n./. En esta historieta juega con las tramas de letraset.

La actitud de Laura es de búsqueda y experimentación desde unos niveles de percepción estética que interesan íntimamente a la creadora, usándola de una forma no habitual, de ahí su actitud de ruptura con lo consabido del momento o lo impuesto. Sabedora desde muy temprano de lo que ella podía aportar que le viene de su curiosidad cultural, de su formación e indagación en otras disciplinas artísticas para aplicar después de una manera personal y enriquecedora pensando en términos de Historieta y no a partir de las otras disciplinas, en la creación artística: “Con frecuencia en mis historietas se refleja un estudio de la cultura a través del Cómic y no a la inversa”, declara Laura. ¿Qué busca como dibujante esta joven artista? El uso de las técnicas, el tratamiento de ciertos temas, de una manera particular, aquello, que más enriquece, inspira, la carrera de una incipiente joven, hacer más libre la obra creadora. Y esto se aprecia, como dejé expresado más arriba, en los cambios estilísticos y las diferentes investigaciones formales y de contenido que se observan en sus historietas, dando a la lectura un vigor, una rica variedad, un amplio horizonte de referencias y una alegría creativa tanto para el creador como para el lector, lo expresará de esta manera:

El choque de visiones, las relaciones, comparaciones e interferencias entre diferentes lenguajes y “sujetos estilísticos y de contenido (en el texto y en la imagen) dentro de una misma propuesta o libro.

A raíz de la trilogía que se publica en 1983, en la que *Maracaibo* (todavía no se atreve a publicar con su nombre de pila) en colaboración con el guionista Onliyú es cuando podemos decir que empieza a formarse su estilo de dibujante. Hay en estas historietas elementos distintivos, que han ido repitiéndose más tarde como: el gusto por la historia, el gusto por la época, por el erotismo, cierto expresionismo que se aprecia en determinados escorzos en donde las imágenes se caracterizan por un dramatismo gestual que paulatinamente irá abandonando, en imágenes fotográficas, conformando su estilo hacia formas más depuradas y elegantes a lo largo de su trayectoria artística. Esta trilogía comprende una serie de historietas ambientadas en diferentes épocas históricas basadas en cuentos del escritor Marcel Schwob de su libro *Vidas imaginarias*. La invención gráfica, el gusto por la Historia del Arte, llevada, ya desde sus inicios, del gusto por la experimentación, en su empeño de seguir dibujando los diferentes estilos

que necesitaba expresar la conducen a ser consciente de la importancia de la libertad del artista frente al editor, en palabras de Laura, “seguir dibujando lo que tú quieres aunque no lo publiques”. Esta conciencia de artista, la conducirá a madurar un estilo personal de narración y de grafismo según las exigencias rigurosas artísticas, en lugar de las exigencias comerciales, como expresa la autora: “Un exigirme más rigor artístico y más meditación en cada creación”, han ido forjando una autora singular. Son historietas cortas en blanco y negro que poco a poco presentan un menor número de viñetas por página, desde la primera *Clodia, matrotona impúdica*, ambientada en Roma; *Ser listo y ser tonto*, la segunda de la trilogía, en la época de Shakespeare; hasta la tercera *Selvaggia y los pájaros* ambientada en el Renacimiento italiano. Las imágenes toman elementos de dichas épocas y se presentan en viñetas vistas como cuadros, es decir, como imágenes fijas y no fluídas y rápidas como la visión cinematográfica o de vídeo. Pero poco a poco, como se observa en la última historieta *Selvaggia y los pájaros*, las imágenes son más claras e irán presentando menor número de viñetas por página. En esta trilogía Laura hace un estudio de la historia del arte, basándose en la pintura de dicha época. Es importante analizar, ya desde sus inicios, la alternancia en sus historietas de su línea-trazo, Laura investiga la pincelada que se adecúa a lo que quiere estudiar en ese momento, dice la autora: “A lo largo de mis diferentes trabajos se observa esta alternancia, de línea-limpia-definida y clara, por un lado y por otro lado una línea más pictórica, más gruesa, más expresionista y más caligráfica”. Un estudio específico sobre esta trilogía puede verse en mi trabajo *El cómic: Laura Pérez Vernetti-Blina*, junio de 1990.

En 1983, publica la primera historieta corta de la trilogía, de tres páginas en blanco y negro, “Clodia, matrona impúdica”, *Maracaibo* y guión de Onliyú, en el número 39, poco a poco presentan un menor número de viñetas por página, desde la primera *Clodia* a la tercera *Selvaggia y los pájaros* que pone de manifiesto la constante evolución a la que somete su obra, introduciendo un dramatismo gestual. Hay una transposición fiel de la cultura romana, en cuanto a la concepción del espacio y la composición romana: composición romana excesivamente apretada. Sobran figuras. Se busca efectos de perspectiva conseguidos por talla de diferentes planos y cambio de perspectiva y de punto de vista en continuo movimiento, utilizando con frecuencia escorzos para dar una sensación de mayor dramatismo que se acomoda a lo narrado. Asimismo *Clodia* presenta una línea-trazo más expresionista, una pincelada más pictórica o caligráfica, es

un tipo de línea más ancha, más cálida, a veces más sucia y menos limpia que por ejemplo en *Selvaggia y los pájaros*, importancia de la expresión de la pincelada, línea que continuará más adelante en otras historietas como *Situaciones* (1985), *Consuelo Arroyo* (1985), *Justine* (1989), *La intrusa* (1999), *Markheim*, *The Secret*, etcétera. Se observa en esta historieta un estudio del Arte Romano e influencias del Informalismo en Pintura y del arte Caligráfico Oriental, así como el tratamiento de grabado. De esta historieta se expondrá la primera página en la gran exposición que tuvo lugar en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Sala Millares, *Nuevas viñetas 1991*, -B.D. à part, “Laura Antológica”, el catálogo de la exposición lo publicó la revista *In Juve* en su número extra 2.

En 1983, publica la segunda historieta corta de la trilogía, de cinco páginas en blanco y negro, “Ser listo y ser tonto: La vida del actor Gabriel Spenser”, *Maracaibo* y guión de Onliyú, basado en el libro *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, en el número 42. Esta historieta está ambientada en la época de Shakespeare; le interesa resaltar aquí los estampados de la época al estilo Beardsley (dicha preferencia la desarrollará más tarde en otras historietas como en el álbum *La Trampa*, 1990), para destacar el contraste entre el blanco sencillo de los cuerpos y el fondo abarrocado de los estampados en arabesco, intercalando retratos de línea sencilla que contrastan con las viñetas próximas e innovando a la vez en el tratamiento de grabado en muchas viñetas. Destacar la influencia del Informalismo en Pintura. Laura impone una disciplina al lector, le interesa que desarrolle o adquiera una disciplina visual, no le interesa un lector cómodo; quiere que participe de su juego.

En 1983, publica una página grande en bitono, Sumario: Laura, en el número 44.

En 1983, publica la tercera historieta corta de la trilogía, de cinco páginas en blanco y negro, “*Selvaggia y los pájaros*”, *Maracaibo* y guión de Onliyú, basado en el libro *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, en el número 48. Ambientada en el Renacimiento Italiano, es una biografía del pintor Paolo Uccello, en algunas viñetas se se juega con el delirio de las líneas punteadas para resaltar la obsesión por la Perspectiva y los Cálculos de Paolo Uccello. Las imágenes son más claras, con menor número de viñetas por página y se basan sobre todo en los cuadros del pintor Paolo Uccello. En algunas viñetas utiliza la deformación perspectiva tomando como base la visión del objetivo angular fotográfico. Presenta una pincelada más limpia, definida y clara y menos expresionista que en *Clodia*. Se observa un trazo y figuras manieristas y también en la estética de historietas posteriores como *La hija de Rappaccini*, el álbum

de Boccaccio y Botticelli *Del Infierno al paraíso*, en el álbum *El toro blanco*, Laura recupera en esta historieta el trazo de Botticelli y de Ucello; así como de la Fotografía y Pintura Futurista, o por ejemplo de Marcel Duchamp en su famoso cuadro *Desnudo descendiendo la escalera*, la representación del movimiento en una misma viñeta que se aprecia en el desmayo de Selvaggia hasta su muerte. Asimismo juega con el lenguaje de los *Small Adds* o pequeños anuncios americanos.

En 1983, publica una historieta corta de dos páginas en blanco y negro, “El balcón”, adaptación de *Maracaibo*, extraída de un fragmento de *América*, de Franz Kafka, en el número 50. Como innovación, a Laura, le interesa indagar las imágenes como es el lenguaje de las instantáneas fotográficas de un turista, el descubrimiento de la improvisación de las vistas fortuitas y los ángulos de visión inesperados, captados con una cámara portátil: presenta una visión de Nueva York con una *polaroid*; o la belleza de la publicidad con referencias al *Pop Art*, reivindicación de la cultura urbana, el erotismo, el arte alegre e insolente, es decir, la realidad documentada. Influencia de la estética del arte conceptual, cada viñeta como una idea o concepto (arte conceptual que se observa en otros cómics como en su álbum *El toro blanco*, 1989). También se observan en algunas viñetas diseños constructivistas. Innovaciones, estudios, nuevas propuestas que irá introduciendo paulatinamente Laura en su mundo historiétístico tan personal, como iremos viendo.

En el campo de la Historieta, Joseph Marie Lo Duca, ferviente admirador de este arte, teórico y guionista de renombre, se había dado cuenta, ya desde los inicios de las primeras publicaciones de Laura en la revista *El Víbora* del talento de esta autora: “Me había impresionado el estilo, la invención gráfica, el gusto por la Historia y el Arte de algunas series publicadas en *El Víbora: Ser listo y ser tonto*, *El balcón* y sobre todo *Selvaggia y los pájaros* y *Clodia*. Si bien unas estaban firmadas por Maracaibo y otras por Laura, no había confusión posible, aún sin conocer yo a las “dos” artistas. Es a raíz de este descubrimiento de Laura por Joseph Marie Lo Duca, cuando este prestigioso guionista le proponga la adaptación al cómic de un texto suyo: la novela-guión de *El toro blanco*.

En 1984, publica una historieta corta de tres páginas en color, “Emma Zunz”, adaptación de *Maracaibo*, basada en un cuento de Jorge Luis Borges, en el número 51. En esta historieta indaga en la estética del fotomontaje, tomando sobre todo un lenguaje fotográfico. Interesante ver cómo el titular que constituye a la vez la viñeta toma el lenguaje y estética de las cartas y de la Numismática; o, en la página dos, la viñeta

tercera toma una imagen de un mismo momento presentada con dos disparos de cámara diferentes; también introduce el lenguaje *naïf* de los cuentos para niños. Destacar las diferentes viñetas de la página tercera con un fondo rojo de un único color al estilo de determinados autores de cómic americano: en esta página se presenta el movimiento a la manera de imagen conceptual y acaba, en la última viñeta de la historieta con una panorámica de perspectiva en objetivo fotográfico angular, mostrándonos cómo en una misma historieta, investiga, indaga toda clase de disciplinas que pueden coexistir a la vez.

La primera página de esta historieta se expone también en El Museo Español de Arte Contemporáneo, Sala Millares, referencia hecha a esta exposición en la historieta *Clodia*.

En 1984, publica una historieta corta de cuatro páginas en color, “Los casos del doctor Gregotti: Sólo fue un mal entendido”, adaptación de Laura, basada en un caso del psiquiatra Gustav Jung, en el número 54. La historieta se presenta como un reportaje periodístico, como la cámara de un reportero; la estética es más clara, más limpia que en anteriores historietas, alejándose del dramatismo gestual de historietas como *Clodia* porque le interesa resaltar el valor de documento frío y objetivo de la prensa. Interesándole también destacar el Diseño del titular y distribución de viñetas típicos de la prensa diaria. En esta historieta Laura toma la moda de los años 40 y 50. Será a partir de esta historieta que Laura firme todos sus trabajos con su nombre de pila.

En 1984, publica una página grande en bitono, Sumario: Laura, en el número 55.

En 1984, publica una historieta corta de cuatro páginas en color, “Un verano más largo”, guión de Laura, en el número 59. En esta historieta aprovecha sus propias vivencias, lo subjetivo, toma como guión un sueño de su infancia y toma como modelo un pueblecito de la costa barcelonesa Castelldefels, donde pasó su infancia (porque Laura está en toda su obra), que transcribe en instantáneas fotográficas con una visión conceptual consiguiendo un carácter onírico. Se observan viñetas Minimal y Conceptuales (frialdad y mínima expresión a base de encuadres limpios, fotográficos, trazados fríos de *rotring*). El titular presenta la imagen de un tema marino y las viñetas de esta primera página se presentan como instantáneas fotográficas. La segunda página presenta una visión conceptual: cada viñeta contiene diferentes conceptos o ideas o significados. La influencia del arte conceptual se observa en la importancia dada a las ideas y al lenguaje (la narración escrita en el cómic). La referencia al arte conceptual lo

observaremos en otras historietas, como vimos, en *El balcón* o en su espléndido álbum *El toro blanco*.

En 1984, publica la portada en color, “La Medusa”, Laura, en el número 62. Influencia del elemento mitológico (Medusa) y el elemento cinematográfico, que extrajo de fotografías de una película: “Recuerda un cartel de estética cinematográfica, declara la autora, y estética de los años 50 en el maquillaje del rostro y colores típicos de portadas de revistas de chismes americanas de los años 50”. Como se aprecia, esta portada tiene mucha influencia del *Art Decó*. Aparece en este número la primera pequeña biografía (ya mencionada) de su carrera en el mundo del cómic por Onliyú.

ocurrieron dos acontecimientos de muy distinto signo. Uno, la presentación, por parte del equipo Mamagraf, del precioso portafolios de Ceesepe, *La piconera*. La cosa fue lucida y el portafolios se puede pedir a Mamagraf, c/ Villarroel, 200, 2.º 1.º, 08036 BARCELONA.

⊙ El otro fue el desdichado viaje de la exposición a Montpellier, adonde la acompañamos Ceesepe, Calonge, Laura y yo. A pesar de alguna buena voluntad que otra, la cosa fue un desbarajuste. Y es que estos franceses, o de verdad nos tienen manía o es que son chapuceros sin más.



⊙ De todas maneras, cuando esto estés leyendo, la exposición estará en uno de sus más fastuosos marcos hasta ahora: la galería *Metronom*, de Barcelona (c/ Fussina, 9, junto al Born). Además de la exposición, habrá por allí colgada una selección de las colecciones particulares de cada dibujante, todas las planchas del *Taxista* y atronarán nuestros videos. El día 19 habremos presentado —supongo que en olor de multitud— el referido *Taxista*. Y la muestra durará hasta el 15 de enero.

⊙ Y, para acabar, un par o tres de noticias:

—Nuestro queridísimo Felipe Borraro ha extendido sus tentáculos y se ha hecho cargo de la antigua librería *Totem*, de la Plaza del Pino, en Barcelona. Allí le tenéis con la alegría que le caracteriza y con la oferta de vender los tebeos extranjeros, al precio que tienen marcado. Toma ya.

—Está en la calle la segunda edición, ampliada, de *RanXerox* en New York.

—En el bar *Montreal* (C/ Joan Bardina, 11, Sant Boi) quieren montar un centro del cómic para todo el Baix Llobregat. Se piden guiones, historietas, contactos y demás. Saldrá una revista.

—Este mes no ha nacido ningún niño.

ONLIYU



● Laura es una chica menuda y pizpireta. Tiene siempre un aire como de tener mucha prisa. O, mejor que eso, como si hace un momento hubiera estado en un sitio muy lejos y dentro de nada tuviera que presentarse en otro a la otra punta de la ciudad. Y en el intervalo, aprovechara para pasarse por la redacción, hacer cuatro fotocopias, preguntar cuándo es la próxima reunión, donde la siguiente fiesta, qué tal van las cosas y adiós que me voy pitando ya nos veremos.

o De hecho, Laura apareció por aquí hará cosa de unos dos años y pico, carpeta en ristre, un jueves por la tarde. (NOTA para dibujantes descariados: los jueves por la tarde es cuando Berenguer, Baxter y algún que otro sufrido ocupante de esta revista, aprovechan para mirar todas las páginas, engendros, veleidades y hasta maravillas que tenéis a bien poner ante nuestros ojos. Que se sepa).

● Pero a lo que iba. Decía que apareció y que, vaya, esta chica qué cosas hace, esos cuerpos entre elegantes y morbosos... Poco después, Pons le montó el guión de sus dos primeras historias. Como en las películas francesas (*Víbora* 30) y *Lochrine* (Especial Futuro); después dibujó un guión de Rodolfo, *Los riesgos de ser domado*

(37) y tres de un servidor: *Clodia* (39), *Ser liso y ser tonto* (42) y *Selvaggia y los pájaros* (48). A partir de entonces se lanzó primero a la vorágine del guión propio (*El balcón*, 50) y después, a la del color: *Emma Zunz* (51), *Los casos del doctor Gregotti* (54) y *Un verano más largo* (59). Y si algo es notable en tan relativamente escaso bagaje es el impresionante ascenso de calidad y seguridad que ha ido adquiriendo. De los balbuceos gráficos de las primeras historietas ha pasado a la rotundidad y limpieza de las últimas. Una de las características más agradables y enriquecedoras del método de trabajo de Laura y que yo he tenido oportunidad de comprobar personalmente en mi colaboración con ella como guionista es su capacidad de asimilación. Basta una sugerencia o un comentario para que se replantee los logros obtenidos y, lo que es más curioso, los mejores.

● Supongo que se pueden decir más y mejores cosas sobre Laura y es-

toy prácticamente seguro de que se dirán. Tiene las cosas claras y transmite la impresión de saber bastante bien lo que quiere hacer y cómo hacerlo. Y no sólo dibujando historietas: Sus ilustraciones no tienen desperdicio, y, como muestra sirve un botón, véase la portada del presente número. Por si fuera poco, es fotógrafa de reconocido talento así que vaya con la chica.

● Nosotros estamos especialmente contentos porque pertenece a la, por así decirlo, segunda generación de el *Víbora*. Gente que apenas había publicado antes y que han ido montándose su estilo en estas páginas. Nos da bastante gusto y emoción que gente como Laura empiece a ser reconocida, que comience a reclamarse su presencia en ferias y festejos y que críticos y guiris se vayan interesando en su evolución. A fin de cuentas, ella y gente como ella van a ser los puntales del cómic de los noventa. ¿Qué no? Pues al tiempo.

ONLIYU



Primera pequeña biografía de Laura por el guionista Onliyú, al publicar la portada en color *La Medusa*, *El Víbora*, n.º 62, 1984.

En 1985, publica una historieta corta de una página en color, “No olvides cerrar las puertas”, adaptación de Laura, basada en un texto de Patricia Highsmith, en el número 63. Laura quiso que esta historieta comenzara directamente sin titular de presentación con una conversación telefónica. En esta página le interesa jugar con el formato de las

viñetas como innovación, en vez de ser rectangulares o cuadradas son circulares excepto la primera, e introducir ruidos, onomatopeyas que adquieren verdadero protagonismo, como en gran parte de los cómics americanos de los que declara que tiene gran influencia; dos personajes hablan en *off*, en la primera viñeta circular presenta dos movimientos del mismo personaje en un mismo encuadre, se observa en esta página gran influencia de la técnica cinematográfica. La narración se desarrolla también fuera del marco de viñetas o solapamientos dentro del montaje de las viñetas. Página desde el punto de vista de la composición muy innovadora tanto a nivel gráfico como narrativo.

En 1985, publica una historieta corta de una página en bitono, “China Times”, guión de Laura, en el número 65. Influenciada por otras culturas, por lo exótico le llevan a desarrollar nuevos temas como esta historieta, dice: “He tomado una página de un periódico chino porque me fascinaron los dibujos de las letras y la Caligrafía China”. Esta historieta toma como ejemplo las páginas de periódicos anunciando rebajas, o venta de productos de moda. Esta página es una narración puramente visual y esteticista: “dado que no comprendemos el Chino, el lector se tiene que imaginar el contenido de los anuncios”, dice Laura.

En 1985, publica una página “Situaciones”, con seis retratos de mujeres sobre fondo negro, en el número 68, en esta historieta Laura quiere observar las diferencias de ritmos y estilos, porque le interesaban los diferentes rasgos y actitudes y personalidades de los retratados dibujados en una misma página. La línea de estos dibujos es más expresiva, más pictórica o caligráfica, más expresionista que en historietas anteriores (en la línea de *Clodia*). Laura estudia, investiga cada propuesta que se trae entre manos innovando en cada historieta.

En 1986, publica una historieta corta de seis páginas en bitono, “Un amor imposible”, Laura y guión de Sampayo, en el número 78. La viñeta del titular toma como modelo las revistas del corazón y la estética de los carteles de cine. Hay viñetas en que se presentan masas negras de acorde con el dramatismo de lo narrado en contraposición con otras en las que predomina la línea clara del dibujo sobre fondo blanco. Historieta de contrastes marcados en cuanto a la técnica: “Mezclo de vez en cuando con Collage de grabados antiguos (rosa de los vientos, barco a vapor, y viñeta final con el “Finis” “. Toma elementos del arte africano. La crítica ha dicho sobre esta historieta que algunas viñetas recuerdan a la pintura de Gauguin. Esta influencia se observa en las viñetas en las que se narra el naufragio del personaje masculino, véase especialmente la página dos.

En 1986, publica el capítulo primero de cinco páginas en color, un avance de su álbum *El toro blanco*, (Ediciones La Cúpula, junio de 1989), Laura y guión de Lo Duca, en el número 82, noviembre. Aquí aparece una extensa biografía y entrevista (la segunda) de Laura de sus trabajos publicados y de su carrera artística en el mundo del cómic y la ilustración, al empezar a publicarse su primera historia larga de cuarenta y seis páginas *El toro blanco* en este número. Por Kandido Huarte.¹⁰⁰ Lo Duca creó una novela-guión partiendo de un tema histórico (la historia de la civilización cretense) y retomando el mito de Pasifae y el Minotauro. Se documentó en profundidad sobre esta cultura, eligiendo escrupulosamente las fuentes históricas y legendarias, produciendo un texto lleno de lirismo y sensualidad. Asimismo Laura dedicó un año para documentarse en la Universidad sobre el arte minoico, y también sobre Mitología, un tema que le interesa desde siempre. “En mi relación de colaboración con el guionista (Lo Duca) fui totalmente libre en mi interpretación del guión, sin directrices marcadas por él”, explica Laura. Su adaptación está lejos de ser una mera transposición de los trazos característicos de la pintura del período minoico, -en palabras de Lo Duca- “Su realización ha superado todas mis previsiones y Laura ha desplegado un inmenso talento”. *El toro blanco* es un álbum complejo, muy alejado por su lenguaje y estructura de los cómics de consumo. El tema del álbum es la recreación de un tema histórico, el rey Minos de Creta, tomando como partida un tema mitológico, Pasifae y el mítico Toro Blanco. La historia es un mito cretense y está documentada en los frescos, escultura,

¹⁰⁰ Leamos parte de esta entrevista en la que se pone de manifiesto la valoración que está alcanzando su trabajo y cómo Laura entra en relación con el prestigioso guionista Lo Duca: (...) “El arrebato que siente por el cómic le exige afrontar objetivos cada vez de mayor envergadura. Y ojo al parche le ha llegado el momento de traspasar la puerta dorada del éxito con “El Toro Blanco”, una historia que le ha absorbido el seso durante muchísimo tiempo. “Me he vaciado porque era algo que merecía del todo la pena. Joseph Marie Lo Duca me escribió una carta elogiando mi trabajo y proponiéndome la adaptación al cómic de un texto suyo que, ya había tenido una versión teatral. Hubo un carteo, abandoné un proyecto que tenía relacionado precisamente con el Minotauro nos pusimos de acuerdo y realizamos el guión. El resultado es este cuento, basado en una historia mitológica, en el que hay guerra, amor, lujuria, sacrilegio, fantásticas máquinas de acoplamiento, rayos celestes en fin... de todo. El argumento narra la hecatombe, la crisis total de la civilización cretense, a través de la pasión enloquecida de una mujer, Pasifae, por un toro blanco. He dedicado un año a documentarme en la Universidad sobre el arte minoico. También he tenido que estudiar mitología, pero lo he hecho encantada porque me gusta desde pequeña. Y luego, por supuesto, he tardado miles de horas en dibujar las cuarenta páginas, una detrás de otra. Ahora estoy agotada y contenta. Creo que ha sido mi gran salto adelante”. Laura explica que creyó, en un primer momento, que la carta de Lo Duca era fruto de una equivocación. No podía imaginar, ni por asomo, que su obra fuera conocida internacionalmente y menos que despertara el entusiasmo de ese mandarín de la cultura de vanguardia y pope terrorífico de la Bande Dessinée. A lo largo de todo este siglo el nombre de Lo Duca está asociado en innumerables aventuras intelectuales a los de Marinetti, Valery, De Chirico, Delvaux, Magritte, Cocteau, Fellini, Visconti, Bataille, Sciascia... A esa larga y fulgurante lista hay que añadir ahora el de Laura, solo, aunque más que suficiente una chica barcelonesa que pinta. Su original tratamiento del desnudo ha encandilado a un erotómano tan exigente como Lo Duca. –Kandido Huarte, “Grandes personas humanas: Laura”, *El Víbora*, n.º 82, 1986, pp. 84-85.

arquitectura, vestidos, joyas, ideogramas, símbolos, etcétera, de la época cretense. Un estudio en profundidad de documentación de la época; basados en los estudios históricos y arqueológicos de la época minoica. Este álbum lo analizaré con más detalle cuando lleguemos por orden de publicación a junio de 1989, que es cuando se publica el álbum. De este álbum *El toro blanco* se exponen dos páginas 40 y 41 en las vitrinas dedicadas a la exposición que tuvo lugar en Madrid, del 21 de enero al 7 de abril de 1997, titulada *Tebeos: Los primeros 100 años*, en la Biblioteca Nacional, Madrid, de la cual se publicó un Catálogo. Tras publicarse el álbum en junio de 1989, la crítica nacional y extranjera lo considerará como un referente del nuevo cómic español por ser un álbum innovador.

En 1986, publica el capítulo segundo de ocho páginas en blanco y negro, del álbum *El toro blanco*, en el número 83.

En 1987, publica una página en color, Sumario: Laura, en el número 89, presenta un desnudo femenino en el cual el cuerpo se mueve en rotación dando mucha importancia a la mirada.

En 1987, publica una historieta corta de cinco páginas en blanco y negro, “Historias de amor y odio”, Laura y guión de Pons, basado en un relato de Jonathan Craig, en el número 90, presentando la distorsión de los puntos de mira (perspectiva) e introduciendo viñetas-cartucho.

En 1987, publica una historieta corta de cinco páginas en blanco y negro, “El ideal y la cobertura”, adaptación de Laura, basada en el guión para cine de Vladimir Maiakovski, en el número 93, acompañada al pie de las páginas por un poema de este mismo poeta. Toma elementos del Constructivismo ruso y fotografías documentales.

En 1987, publica una historieta corta de seis páginas en color, “Baile de despedida”, Laura y guión de Ignacio Molina, en el número 97, presenta estética de los años 50, y está ambientada en esta época, los colores son muy brillantes, utiliza la técnica de *flash-back*. Estas páginas se han expuesto en la exposición de nuevos autores de *La nueva historieta española* en el festival de Angoulême (1989) y además en las exposiciones de Angulema de Madrid (1989) y la *Nueva historieta* (Valencia 1989), y en la muestra itinerante *Papel de Mujeres* (1989).

En 1987, publica una historieta corta de seis páginas en bitono, “Ni de día ni de noche sino todo lo contrario”, Laura y guión de Sampayo, en el número 98, presenta esta historieta menor número de viñetas por página, y trata el tema de la recreación de un ambiente pobre, deprimente y dramático.

En 1988, publica una página en color, Sumario: Laura, en el número 101, estudio de figuras. Asimismo en este número publica una historieta corta de cinco páginas en blanco y negro, “Ruth la andariega”, guión de Laura, de tema erótico, presenta la innovación de las viñetas y composición de las figuras.

En 1989, publica una página en color, Sumario: Laura, en el número 109. Publica también en este número el capítulo primero de ocho páginas en color, “La hija de Rappaccini”, Laura y guión de Onliyú, según una versión libre del cuento de Nathaniel Hawthorne del mismo título. Vuelve a tratar el tema histórico desde un punto de vista personal mezclado con la historia de la Pintura, basándose en la arquitectura en Palladio; también en las figuras se basa en la pintura de Botticelli. Botticelli es un pintor que está muy próximo a la sensibilidad de la artista y es muy apropiado para la atmósfera que quiere dar a esta historieta, decadente y lánguida. Se observa trazo y figuras manieristas en la estética de historietas como vimos de *Selvaggia y los pájaros*, *El toro blanco*. *La hija de Rappaccini* es importante para el estudio y análisis del álbum *Del Infierno al Paraíso* (1992), porque trata la misma época, es un antecedente en el estudio de la pintura y sobre todo de los personajes de Botticelli. En el álbum *Del Infierno al Paraíso* vuelve a tomar a Botticelli pero con una mayor profundización y un mayor conocimiento (y más influencia en su estilo de dibujo) de la pintura de Botticelli. Las letras del titular y la primera página toman como modelo el diseño Renacentista italiano y la pintura de Botticelli.

En 1989, publica el capítulo segundo de siete páginas en color, “La hija de Rappaccini”, en el número 110.

En 1989, publica una página en color, Sumario: Laura, en el número doble extra-verano 113-114.

En 1990, publica un avance de seis páginas en blanco y negro, de su álbum *La Trampa* (Introducción de Joseph Marie Lo Duca, Ediciones La Cúpula, septiembre de 1990), guión de Laura, en el número 128. Aquí aparece la tercera biografía-entrevista “Grandes personas humanas: Laura. Los sensuales horizontes de la historia”, de Jesús Benavides, al presentarse el álbum en este número. Leamos este fragmento de la entrevista:

P Dentro de unos días se publica “La Trampa”, tu segundo álbum, una obra inédita de la que tenemos un avance en este número y que es de temática erótica...

R Bueno, yo elegí hacer un tema erótico porque ya en “El Toro Blanco” lo había tocado. Y de alguna manera quería tratarlo más de lleno. Le propuse al Editor hacer una obra para la Colección X. Lo que pasa es que luego Berenguer consideró que era como

demasiado bella, como demasiado esteticista y que era más apropiado para otra colección... Los fantasmas sexuales, el fetichismo... Todo ese mundo me parece misterioso y muy interesante. De alguna manera cogí elementos de dibujantes sadomaso como Stanton, como Beardsley, especialmente en el tratamiento de los cuerpos y los decorados. Hay autores sadomaso que me parecen muy bellos. Los textos no tanto, los encuentro un poco anecdóticos. Pero las imágenes son muy sugestivas, muy elegantes.

Trata por primera vez el tema sadomasoquista, Laura dice: “He tomado el tema sado-maso porque me divierten mucho los cómics sado-maso –rigor hilarante- considero que son muy elegantes y un lenguaje muy moderno; me horrorizan las fotos sado-maso. El álbum *La Trampa* no es un álbum exclusivamente sado-maso dado que hay *ménages à trois*, lesbianas, heterosexuales, onanismo, etc”. Lo Duca que hace la introducción al álbum, señala que hay un cierto paralelismo y cercanía entre Pasifae (*El toro blanco*) y Madame Augusta de *La Trampa*, ambas son mujeres de carácter; comenta:

Pero es quizá Pasifae quien maquinó este traslado en el tiempo, ya que en esta nueva creación de Laura, la volvemos a encontrar en Madame Augusta, personaje embrujador y embrujado de *La Trampa* (como es debido). Este encuentro entre los personajes cretenses y los actores de *La Trampa* encaja perfectamente. Y todo esto después de la locura erótica que los atraviesa (¡sin que *La Trampa* recurra al toro de Pasifae!), hasta los aspectos más superficiales, y siempre sorprendentes para el profano, de la moda de Cnosos (Vº siglo a J.C.) y la moda occidental de los años 1920-1950, que Laura ha sabido hacer renacer. (...) El personaje de la ama (Madame Augusta) está particularmente logrado en su orgullo, su arrogancia y su crueldad funcional, que si bien no debe nada a la larga tradición chino-nipona, parece inspirado en ella. En las actitudes de las mujeres de pie captamos con frecuencia (salvo en una Maja desnuda, tumbada, y no domada) la reverberación del flamenco, rígida, sobre los muslos en pleno movimiento.

Esta historieta es una nueva propuesta diferente, un nuevo reto respecto a su anterior álbum *El toro blanco* en una nueva forma de tratar la lectura: la página está estructurada en bloques de cuatro viñetas que se repiten en las cuarenta y ocho páginas de que consta el álbum, como veremos en un estudio más detallado cuando lo analicemos en la fecha en que se publica el álbum septiembre de 1990, lo que Laura nos propone es el mundo del fetichismo, de la sexualidad, de los fantasmas eróticos... aunque: “Mis dibujos eróticos –dice Laura- pueden jugar con la crueldad pero de una manera marcadamente esteticista y con una voluntad de representar lo “bello”. La elegancia no deja paso a lo pornográfico”.

En 1990, empieza a publicar una nueva serie (para publicar más tarde como álbum), presentando el primer episodio de seis páginas en blanco y negro más gris, *El Caballero d'Eon –o El Travestido de Estado- en la Corte de Elisabeth de Rusia*, Iº Episodio, Laura y guión original de Joseph Marie Lo Duca, en el número 132 (diciembre, especial

Navidad). Lo Duca se ha basado en documentos de la época para el guión. El proyecto inicial es hacer una serie de tres álbumes del *Caballero d'Eon*: 1º) En la Corte Rusa, 2º) en la Corte Inglesa, 3º) en la Corte de Versailles, publicándose un capítulo cada seis meses (y como álbum para publicarse en 1993). El personaje principal del *Caballero d'Eon* es histórico y conocido en el siglo XVIII por sus proezas amorosas, como espadachín imbatible y mensajero y trámite de intrigas palaciegas. La historia se centra en la Corte de Elisabeth de Rusia, Laura dijo:

Este álbum trata de las peripecias de un libertino y de las intrigas de palacio y se basa en personajes históricos reales y en situaciones, en su mayoría, tomadas de documentos históricos.

El tono sigue la frivolidad y libertinaje típico de la época. La imagen se ha basado en el arte del siglo XVIII, el Rococó; sobre todo en la Pintura. La atención se concentra en las escenas eróticas, destacando el erotismo de la época como lo gracioso, la frivolidad, el juego, el personaje libertino, la “gracia”. Hay en este álbum un estudio sobre todo de los personajes en retratos y cuerpos envueltos en una atmósfera lánguida o de tristeza conseguida mediante el tratamiento de los grises que cubrirá todas las páginas del álbum dando a la página una textura líquida, como una suave sombra. La narración a nivel de imagen es más cinematográfica, conseguida a base de planos generales, planos tres cuartos, y primeros planos, y más lineal que, por ejemplo, en el álbum de *El toro blanco*, presentando menos imágenes fijas, menos contrastes en la lectura y menos conceptual que en su álbum *El toro blanco*. Es un álbum que habla a la sensibilidad, al hedonismo visual, el guión se ha hecho más galante que en *El toro blanco* y *La Trampa*; como característica de las cortes europeas del siglo XVIII, el erotismo se ha convertido en un ingenioso juego de sociedad y frivolidad que caracteriza a esta época, destacando la intimidad del mundo femenino y la galantería (de interés histórico y literario, véase el precioso libro de Carmen Martín Gaité *Usos amorosos del dieciocho en España*, 1972). La intención de este álbum es fomentar una visión hedonista, de *voyeur*. No hay en este álbum incursión en otros lenguajes (a parte del pictórico) lo que le dota de más coherencia, es un álbum más descriptivo, en el que se da más importancia a las sensaciones, más plástico. Laura ha conseguido un álbum de un erotismo más cálido, más envolvente y sensual, que en definitiva procura el descubrimiento del sentimiento y el goce continuo de los sentidos. “Dejar de lado el estudio de ideas y conceptos para

abordar la infinidad de “ideas” interesantes que supone el mundo de Eros”, escribe la autora en carta, Barcelona, 16 de enero de 1991.

En 1991, publica el segundo episodio de seis páginas en blanco y negro, *El Caballero d'Eon -o El Travestido de Estado-*, IIº Episodio, en el número 137. Este proyecto no saldrá adelante, porque el editor de la revista Berenguer no sigue adelante con el proyecto. A este respecto Laura en un carteo e intercambio de ideas, que mantuvimos, Barcelona, 29 de diciembre de 1991, ya se había percatado del cambio radical que estaba dando la revista: “La revista *El Víbora* es cada vez más fea, menos elegante e inteligente y casi es mejor no publicar en ella”. Este número de la revista marcará el fin de la colaboración de Laura como dibujante de historietas en la revista *El Víbora* iniciada en la década de los ochenta.

“Cuando la gente habla de arte moderno, piensa generalmente en un tipo de arte que ha roto por completo con las tradiciones del pasado y que trata de realizar cosas que jamás hubiera imaginado un artista de otras épocas”, escribe E. H. Gombrich, en el ya clásico libro *La Historia del Arte*. Pues bien, como observaremos a lo largo de este estudio al familiarizarnos con el arte de Laura, adelantando una observación que hace Edward Lucie-Smith en su libro *Movimientos artísticos desde 1945* (al que me referiré con frecuencia al hablar sobre el análisis de estos últimos quince años de corrientes artísticas europeas y americanas para enmarcar el trabajo de Laura dentro de las coordenadas e inquietudes artísticas del arte de las últimas décadas), en el capítulo titulado “Del estilo al contenido”, hace referencia “al arte híbrido, heterogéneo, esencialmente aestilístico del período, lo que ha llevado al frecuente uso de la etiqueta de “pluralismo””, que se produce en el arte de las décadas de 1970, 1980 y 1990, en las que se observa una vuelta a técnicas y temas tradicionales, como expresa Laura: “Debemos recordar que una de las actitudes llamada ahora “posmodernas” es la de presentar extensos préstamos estilísticos como se observa en muchos de mis comics”. No olvidemos que en estas primeras historietas que hemos venido viendo hasta ahora, ha tratado entre otros los temas: Creta y el Arte Cretense, Arte Romano, siglo XVIII y Rococó, Manierismo. El nuevo arte de Nueva York ha sido calificado de Manierista, a este respecto, E. H. Gombrich, se expresa así: “El término manierismo aún conserva para mucha gente su primitivo sentido de afectación y de lo imitado superficialmente de que fueron acusados los artistas de finales del siglo XVI por los críticos del XVII (...) En realidad, todos los artistas de esa época que deliberadamente trataron de crear algo nuevo e inesperado, aun

a costa de la belleza natural establecida por los grandes maestros, acaso sean los primeros artistas modernos. Ya veremos que lo que ahora llamamos arte moderno puede tener sus raíces en un imperativo análogo de soslayar lo vulgar y conseguir efectos que se diferencien de la belleza natural convencional”. (...) ... y sólo después de la primera guerra mundial, cuando los artistas modernos nos han enseñado a no emplear el mismo criterio de corrección para todas las obras de arte...”. Su obra debería estar influenciada por el Posmodernismo por empezar a publicar en 1981, sin embargo el arte de Laura no se puede inscribir en este movimiento por varias razones como reseñaremos en su momento, entre otras, la propia Laura afirma: “Puedo acercarme al credo posmoderno retomando las palabras de B. Ramaut-Chevassus cuando, refiriéndose a la música posmoderna, indica una vuelta a lo heterogéneo que hace referencia a una totalidad que explota pero que sigue siendo productiva”.

Hecho que iremos descubriendo según avancemos en la producción de Laura.

Hasta aquí quedan reseñadas las publicaciones de Laura en la revista *El Víbora*. Revista en la que Laura se hizo un nombre y alcanzó su mayor éxito con la publicación en junio de 1989 de su primer álbum *El toro blanco*, de Ediciones La Cúpula, prácticamente en su incipiente carrera en el mundo de la historieta. Para el estudio de esta etapa debo mi agradecimiento muy especial a la revista *El Víbora* que se prestó a colaborar gratuitamente enviándome todos los números de la revista en los que publica la autora. Laura publica con autores tan significativos en los inicios de esta revista como Nazario (1º n.º *Anarcoma*: transexual), Agust, Burns, Calonge, Carulla, Ceesepe, Costa, Deitch, Isa, Liberatore, Balaguer, Rodolfo, Masse, lista a la que se van sumando autores de prestigio como Max, Mediavilla, Muñoz, Onliyú, Pàmies, Gallardo, Montesol, Roger, Shelton, Swarte, Tatsumi, Tornasol, Pons, Sampayo, Cifré, Martí, Carratalá, Carulla, R. Crumb (el padre del *underground*, Filadelfia, 1943, creador de la revista de cómics *underground Zap Comix*. Véase, *R. Crumb. Recuerdos y opiniones*. (R. Crumb y Peter Poplaski, publicado en 2008), Magnus, Masse, Kaz, Kinney, Rochette, Tifón, Tornassol, Vieron, Wolberton, Rafael Lafuente, Boada, Scozzari, Damián, Saladrigas, Sisa, Griffith, Tamburini, Baxter, Das Pastoras, Ratera, Simónides, Burns, Barbés, Diego, Calpurnio, Calorge, Ondarra, Willem, Bas, Mavrides, Mena, Nin, Pazienza, Pilar, Montse, Posada, Rochette, Royo, Galiano, Marta, Sento, A. y D. Varenne, Holmes, Carpintero, Cri-Cri, Spiegelman, Mosner, Toninho, Mattioli, Meulen, Farriol, Murillo, Vallés, Gual, Carol Lay, Caro, Paris, Deitch, Kaz, Osés, Maramotti, Loustal, Mariscal, Tomi, Hernández, Fingerman, Guibert, Hernando, Petillón, Jarz, Minus,

Vázquez, Leclaire, Stevens, Magnus, Aviles, Bacilero, Amaldi, Mattotti, Seguí, Mauro, Palumbo, Yann, Hardy, Wojnarowicz, Romberguer, Resano, Muntada, Varenne, Veyron, Molina, Fellini, Miranda, Bodart, Tiburcio, König, Schultheiss, Cadelo, Charyn, Frezzato, Martín, la mayoría de ellos en la línea de la revista *underground* pero también acogía a autores de la línea estilizada alejada de la estética feísta, como recordaremos. Muchos de estos autores después de publicar en *El Víbora*, revista que gozaba ya de un reconocimiento internacional, pudieron publicar en el resto de Europa. Como vemos son autores americanos y europeos, muchos de ellos, reconocidos hoy internacionalmente. En su número 50, Portada de Gallardo, Extra 4º Aniversario, 1983, se publica un artículo titulado “4 años/50 números: *El Víbora*”, por Onliyú, del que selecciono un fragmento por lo que aporta de esclarecedor para valorar el proyecto innovador y de libertad creadora con el que nace la revista:

Pero la cosa funcionó. Ya han pasado cuatro años desde aquella fiesta. Y en las páginas de *El Víbora* han aparecido ciento dieciséis dibujantes y más de cuarenta guionistas. La revista aquella que nos iba a entretener dos o tres meses se ha convertido en la de máxima tirada de España y, a pesar de los pesares, de las críticas, de las peleas y los desalientos (que de todo ha habido) es una de las más prestigiosas de Europa. Hemos editado dieciséis álbumes y ha surgido una hermana pequeña con buena salud, *Makoki* (Borralló, Gallardo y Mediavilla, 1982, *incursión mía*). A partir de la aparición de su obra en *El Víbora*, dibujantes españoles han publicado en Francia, Alemania, Holanda, Austria, Italia y Estados Unidos.

Uno de los eventos relevantes, en relación con la visibilidad de las autoras dibujantes, (véase cap. 1) fue la mesa redonda celebrada en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona, titulada “La mujer en el cómic”, “Las chicas” dibujantes, Annie Gotzinger, Laura, Marika e Isa Feu exponen sus puntos de vista.

4 AÑOS / 50 NÚMEROS

el VIBORA

"Mira tú, Only, ya tenemos entretenimiento para dos o tres meses más". Nazario, apoyado en un infecto cóctel me hablaba así a finales del 79. La hora era como las nueve de la noche y el lugar, un local modernito de la parte baja de Barcelona. ¿El motivo?: la presentación de una nueva revista de cómics (o de comix, o un tebeo, como se quiera). La revista en cuestión se iba a llamar **EL VIBORA**, después de haber vacilado e intentado otros nombres. Un tal José María Berenguer, progre de toda la vida, había conseguido dinero de no se sabía muy bien dónde (ni importaba) y se había pasado el verano anterior telefoneando a todo un montón de gente. Como solía tener copitas y otras hierbas en su casa, allá en La Floresta, la gente ésta se dejó telefonar, citar e incluso acudir a las citas. Algo en común tenían el sevillano arriba citado (Nazario) con el resto de los convocados (Juanito Mediavilla, afamado burgalés; Miguel Gallardo, grafista rasurado y compinche del anterior; Alfredo Pons, desconocido —por entonces— obseso; Martí, inventor nato de lo que se le ponga por delante y muchos otros): sufrían una manía, rayana en lo patológico, por dibujar tebeos. Manía, que, por cierto, siguen padeciendo.

Pero volvamos a la fiesta. La reflexión de Nazario que inaugura esta página tiene que ver mucho con el escepticismo que respecto al nuevo invento nos invadía, lo que no tenía que ver para que todo el mundo hubiera puesto manos al plumín y al pincel con un entusiasmo digno de mejor causa.

Pero la cosa funcionó. Ya han pasado cuatro años desde aquella fiesta. Y en las páginas de **EL VIBORA** han aparecido ciento dieciséis dibujantes y más de cuarenta guionistas. La revista aquella que nos iba a entretener dos o tres meses se ha convertido en la de máxima tirada de España y, a pesar de los pesares, de las críticas, de las peleas y los desalientos (que de todo ha habido) es una de las más prestigiosas de Europa. Hemos editado dieciséis álbumes y ha surgido una hermana pequeña con buena salud, **MAKOKI**. A par-

el VIBORA

tir de la aparición de su obra en **EL VIBORA**, dibujantes españoles han publicado en Francia, Alemania, Holanda, Austria, Italia y Estados Unidos. Hemos hecho experimentos: unos han salido bien y otros mal, pero los hemos hecho. Tenemos un suscriptor neozelandés y otro canadiense. Hemos hecho fiestas para celebrar casi todo lo celebrable y hemos hablado de tebeos desde Santander a La Línea de la Concepción y desde Salamanca a Girona. Pero quizá lo más importante para nosotros, quienes hacemos **EL VIBORA**, durante estos cuatro años, haya sido el habernos enterado que las historias que a cada uno nos pululan por el magín, si se cuentan con brío, soltura, afición y —todo hay que decirlo— trabajo, pueden interesar a mucha gente. Que la pesadilla que acomete, feroz, algunas noches, el chiste reído en el bar de la esquina, la imagen que te martillea sin saber muy bien a santo de qué, son susceptibles de ser remodelados, recreados, compartidos.

Durante estos cuatro años hemos contado historias y creo que, cada uno en su fuero interno, todos pensamos que algo hemos aprendido de todo ello. Por las páginas de **EL VIBORA** han desfilado taxistas, alces, travestis, detectives cínicos, feministas, guardiaciviles, drogatas, milicianos de la CNT, desesperados, esquizofrénicos, andróides, putillas, curas, fakires, asesinos a sueldo, payasos y gatos, entre otras variedades de las gentes que pueblan el mundo éste de nuestros pesares. Bien está.

¿Conclusión? Ninguna. Con la excusa de que tenemos cuatro añitos y de que hemos llegado al número cincuenta, nos montaremos una opípara cena a no dudar acompañada de abundantes libaciones. Pero al día siguiente (en cuanto se disipe la presumible resaca) el problema será qué contar, qué hacer con aquel personaje que no acaba de perfilarse, cómo arreglar ese final que queda tonto, dónde meter la viñeta ésa de las narices, por qué gaitas no sale bien el contrapicado maldito. O sea, lo de siempre. Pero es que nos gusta.

ONLYIU



Mesa redonda celebrada en el Salón Internacional de Barcelona, 1989, "La mujer en el cómic", intervienen (*Abajo derecha*) Annie Gotzinger (*primera izq.*), Laura (*segunda izq.*), Marika(*tercera izq.*) e Isa Feu. Las "chicas" dibujantes de la época *El Víbora*.



MAX, PI y SEGUI todo el rato ji ji ji. La fiesta de "EL VIBORA" en BIKINI calentando motores.



Se acaba el Saló. La ropa por la ventana. Espectacular último número a cargo de FELLINI, BERENGUER y la SPAGHETTI.



Sin comentarios: el bueno de KEESS, LIBERATORE y BERENGUER.



El cantante de "QUE TE CALLES Y LAS VIBORETTES", BERENGUER en un apasionado momento de su actuación en BIKINI en la fiesta de "EL VIBORA".



"QUE TE CALLES". ANA despliega su voz por los aires mientras luce el vestido diseñado por MARIA. MARTI SOLE, a la guitarra.



Y en la otra banda del escenario, JORDI CARBO al saxo y las viborettes MENCHU y TERESA con los coros.



Admirados y sonrientes caretos contemplan como TANINO LIBERATORE ilustra en vivo sus RANXEROX.



EMILIO fuma plácidamente mientras FINA escaquea sus ojos al objetivo indiscreto, en el stand de ventas de LA CUPULA.



ALEX VARENNE y AVILES se lo están pasando bomba en el marco lúdico de la decoración andaluza que ALEJANDRO creó para el stand de "EL VIBORA".



Cena de los galardonados del Saló en el HOTEL ORIENTE. Miradas brillantes y sonrisas en TONI, TOMEU SEGUI, MIGUEL ANGEL, MARTI, MAMAGRAF, MARIA, NAZARIO y PI.



La alegría de la burbuja. PONS, MARTA, JESUS, SILVINA y JEAN PIERRE DIONNET a gustito en la cena del ORIENTE.

(Arriba izquierda): Berenguer, Director de la revista *El Vibora* y Ediciones La Cúpula. Guionistas y autores internacionales de la revista de la década de los ochenta, cuando la revista contaba con un prestigio internacional; véase, también la página siguiente.

ICOS AL SALON!

Nos vemos en BIKINI de Barcelona. stop. Día 18 mayo a las 22 horas. stop. Tráete el lápiz, el resto lo ponemos nosotros. stop. Fiesta de genios del cómic. stop.



Todos en la fiesta de "EL VIBORA" en BIKINI; con los motores calentados CHEFO, LAURA, PATRICIA, ANA JUAN, DIEGO...



"LAS VIBORETTES": TERESA, ANA Y MENCHU



QUITA "HURACAN", tora de "LA ESCOBA"



JESUS Y LUISA



MARTI VOLL DAMM



JUANITO MEDIAVILLA



RIA Y BERENGUER, DE LUQUEO



HERNANDEZ CAVA, MICARMUT Y DAS PASTORAS



ESTHER Y BOLDU



TOR NUBLA Y JUAN CREK, DE CROMASSA



PERE JOAN Y SENTO



TOUTAIN Y SEÑORA. AL FONDO, EDITORES DANESES Y FRANCESES



DE "LAS IGUANAS"



ERNESTO MURILLO



NACHO BALAGUER



GALIANO

Pero, nos tenemos que preguntar lo siguiente: ¿Por qué deja Laura de publicar en la revista *El Víbora*? Si, como dije más arriba, Laura estaba considerada (junto a otros dibujantes) como una autora de prestigio en “la época” *El Víbora*, es decir, cuando la revista aún gozaba de reconocimiento internacional ¿qué ocurrió para su desaparición definitiva de la revista? Veamos el germen o la gestación de lo que sucedería y que germinaría más tarde en la desaparición de Laura de dicha revista junto con otros autores de prestigio. En la entrevista *Filosofar con las manos*, de Roger Omar, Laura dice:

Antes de acabar Bellas Artes ya empecé a publicar comics; me presenté en *El Víbora* y les gustaron mucho mis comics, Alfredo Pons enseguida me cogió como dibujante, tuve esa suerte. Además era cuando la revista gozaba de reconocimiento internacional, o sea que yo empecé a publicar en el momento más álgido de *El Víbora*, y gracias a eso pues me hice un nombre.

(...) Cuando estaba en *El Víbora*, como me gustaba experimentar mucho presenté unas historias con pinceladas desgarradas y el editor se horrorizó. Gracias a estos escritos me di cuenta que yo tenía que seguir dibujando los diferentes estilos que necesitaba expresar, y no depender del editor; me di cuenta de la importancia de la libertad del artista y de seguir dibujando lo que tú quieres aunque no lo publiques. Quizá si no lo hubiera escrito no quedaría constancia de esa necesidad interior tan imperante.

Esos “escritos” que cita Laura, se refieren, a esos apuntes de sus últimos veinte años que lleva trabajando en la historieta, en los que hace una confrontación de su trabajo, es decir, para ver qué cosas ya ha superado, qué cosas no debe repetir y que le llevan a abrirse nuevos caminos y meditar sobre lo que está haciendo.

Así es cómo la misma Laura hace las siguientes observaciones acerca de los valores de compromiso con su quehacer profesional:

Para mí dibujar historietas es precisamente realizar un esfuerzo riguroso de reflexión filosófica, una exigencia de concentración en el pensamiento y las ideas creativas.

En una carta que escribe Laura al guionista Felipe Hernández Cava, se aprecia un cierto desencanto de Laura hacia el editor de la revista *El Víbora*, refleja el ambiente en el que se mueven los dibujantes de cómics y la relación con un editor con dinero pero con unas miras que no corresponde a lo que se esperaba de él, aquello que ella dibuja es superior a todo lo que se puede esperar de la línea marcada por la editorial y acaso también de sus lectores, que pone de manifiesto la lucha, la pugna, las batallas que tiene que vencer el autor para poder publicar su obra con plena libertad artística. Veamos este documento que escribe Laura a Felipe Hernández Cava:

Respecto al álbum que queríamos hacer en colaboración de “El Mito de Eros”, yo descartaría Ediciones La Cúpula. En una de las últimas entrevistas que mantuve con Berenguer me dijo que mis páginas trataban el tema del erotismo de una manera demasiado “elegante, artística y culta”. Confío en encontrar para nuestro proyecto de “El Mito de Eros” otro editor, quizás francés.¹⁰¹

En una conversación telefónica que mantuve con la autora, al preguntarle cuáles fueron realmente los motivos por los que dejó de publicar en la revista *El Víbora* me refirió de una manera rotunda lo siguiente: “Fue una época en la cual el editor se planteó deshacerse de autores de prestigio, entre ellos incluía a Laura, y muchos dejaron de publicar. Cuesta entender que sucediera en “la época” *El Víbora*, cuando la revista aún contaba con un reconocimiento internacional”.

En esta misma carta de 17 de septiembre confiesa Laura: “El trabajo de dibujante de cómics es sinceramente y sin ninguna exageración por mi parte, muy duro y sacrificado, y las raras ocasiones en que te encuentras con personas sensibles, cultivadas y consideradas con tu trabajo creativo merece la pena resaltarlas”. Esta última frase es sin duda alguna, un elogio dirigido a algunos de los guionistas y editores que con mayor frecuencia colaboran con Laura.

A lo largo de su camino en la historieta ha tenido que afrontar algunos baches, desilusiones y desesperanzas, valgan como testimonio estas palabras recogidas de la entrevista de Kandido Huarte para la revista *El Víbora*:

(...) Ha pegado carpetazos sucesivos a sueños, empleos y hábitos, siempre de forma recatada, como temerosa de armar alboroto. (...)

No le gusta lucubrar sobre el futuro ni hacer público lo que se trae entre manos. Sí confiesa, sorprendentemente que tiene algunos ahorrillos, por lo que no se ve obligada a publicar cada mes. Su novio argentino es fotógrafo y entre los dos se las apañan sin lujos asiáticos. (...) Ellos dos, junto con un grupo de amigos, han editado un fanzine que ya va derivando en revista titulado “Oh”. En el último número Laura ha hecho las funciones de secretaria de redacción y ha publicado varias fotografías y una serie de ilustraciones a toda página bajo el título genérico de “El abrazo”.¹⁰²

Unos años más tarde, Laura responderá sobre estos asuntos en la entrevista *Filosofar con las manos* de Roger Omar esta cita tan significativa de su quehacer durante estos últimos veinte años que lleva trabajando en la historieta:

(...) Llevo 20 años en la historieta, y he pasado momentos de crisis muy aguda debido a que el medio, económicamente, era muy precario. Con la crisis los editores se

¹⁰¹ Carta de Laura, Barcelona, 17 de septiembre de 1992.

¹⁰² Kandido Huarte, *obr. cit.*, pp. 85-86.

decantaron por lo más comercial o por autores extranjeros. Entonces tuve que hacer también otros trabajos como traductora, profesora, intérprete, etc. Pero siempre seguí dibujando comics y aunque no publicara seguía dibujando; tengo de hecho muchas páginas sin publicar, pero antes o después siempre me salía algún editor un poco chiflado que decía “Estas cosas raras que hace Laura son muy interesantes” entonces me publicaba, porque indudablemente mi comic es muy extraño ¿no? ... Por un lado el erotismo es muy elegante, muy estilizado, y no es corriente. Generalmente en comic hay mucha pornografía de batalla. Y por otro lado, la experimentación con el lenguaje y con los estilos, pues presento rasgos innovadores en la historieta. Gracias a estas dos corrientes y a no haberme vendido nunca al mercado y a lo comercial, me he hecho un nombre a pesar de que ha sido muy difícil, porque mis comics eran muy difíciles de publicar porque exigían un lector cultivado que se interesara por la elegancia en el erotismo o la experimentación en la historieta; que claro, no es precisamente el público masivo.

En países como Francia e Italia donde el cómic “se valora como si fuera literatura” – escribe Gabriel Rodas en una entrevista ya citada- frente a España, Laura denuncia: “En esos países la tirada es mayor, pagan mejor y te tratan de un modo más serio, como si tuvieras el nivel de cualquier otro artista. Al contrario que en España donde *los medios de comunicación* apenas nos prestan atención”.

3. La “nueva historieta española” de la década de los ochenta. La vía experimental

3.1. El nuevo cómic español (Angoulême 1989). El álbum “El toro blanco”, Laura y Lo Duca

En la misma década que venimos examinando, Laura sigue publicando y se lanza animosamente a la experiencia de sus primeras exposiciones en España y en el extranjero: en la BD de Angoulême (Francia, 1989), cuyo fruto de estos años culminará, como veremos, en la gran exposición *Nuevas Viñetas 1991*, en la Sala Miralles, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en 1991, al frente de la cual estaba Felipe Hernández Cava, parte de esta exposición es un homenaje a nuestra Laura: “Laura Antológica”. Para los nuevos críticos supuso un acontecimiento notable: los autores de *Nuevas Viñetas* apuntan un evidente espíritu de renovación y de búsqueda que viene a renovar el panorama tebeístico español. En el catálogo que se publica de la exposición, Felipe Hernández Cava hace una llamada de atención al mercado y a las Instituciones para proteger al medio, a la vez que le dedica estas palabras en homenaje a nuestra autora:

Y, junto a las muestras monográficas de cinco autores suizos y a la del británico, McKean, que presenta aquí sus trabajos más íntimos y menos comerciales, hemos querido rendir homenaje a una historietista española, Laura, que, a través fundamentalmente de *El Víbora*, ha venido ofreciendo en los últimos años uno de los ejemplos más esperanzadores de los derroteros por los que podría caminar el tebeo español.

Lo deseable naturalmente sería que el mercado y lo que aquí ofrecemos se fueran aproximando, que es tanto como decir que el mercado y nuestra sociedad se fueran aproximando, pero eso es algo que escapa a nuestras posibilidades. De momento, sin embargo, valga *Nuevas Viñetas* como una plataforma desde la que hacer esta declaración de intenciones y como un cauce institucional para difundir la riqueza y la variedad de opciones de que disponemos.¹⁰³

Durante 1982, 1983, 1984, 1988, 1989, Laura expone y publica originales en los diferentes catálogos y exposiciones de los Salones del Cómic de Barcelona. El espíritu con el que nace El Salón y con lo que le ha identificado siempre, es mantener ese espíritu de crecimiento con el que nació, desde su primera edición, en 1980, apostando por nuevas propuestas que estimulen a la profesión, valga como testimonio esta reseña recogida del Catálogo *El tebeo del Saló*, del 12º Saló Internacional del Còmic de Barcelona (5 al 8 de mayo de 1994): “Pensem que l’intercanvi d’opinions entre editors, autors i públic en general és ara, més que mai, necessari i obligatori per a la comprensió de l’evolució de la indústria del còmic. És evident que des del Saló poden i han de sortir iniciatives que ajudin a trobar l’equilibri entre les propostes culturals i comercials”. Ubicado en un magnífico espacio de la Estación de Francia, acogerá tanto salas de exposiciones como salas dedicadas para celebrar mesas redondas, conferencias y pase de vídeos, que completan una oferta cultural con una Sala Didáctica con talleres y una tebeoteca. Sin olvidar la Zona Comercial, un gran espacio abierto para el disfrute y compra del tebeo, en la que se pueden encontrar también revistas especializadas sobre el medio.¹⁰⁴ La celebración de la primera edición del Salón Internacional del Cómic de

¹⁰³ Felipe Hernández Cava, Introducción técnica al Catálogo de la exposición *Nuevas Viñetas 1991*, comisario: Felipe Hernández Cava, revista *In Juve*, extra n.º 2, revista del Instituto de la Juventud, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, Sala Miralles. Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), del 18 de septiembre al 20 de octubre, 1991.

¹⁰⁴ “¿Para qué sirve un salón?”. “La respuesta a la pregunta que da título a este comentario no es la misma en todos los países. De acuerdo, la crisis afecta a todo el mundo y a veces parece que la historieta europea se dedica a languidecer y agonizar frente al ataque de los productos que vienen de Estados Unidos o de Japón. Pero la famosa crisis no es lo mismo en Francia que en España, por hablar de dos lugares con una larga tradición en la producción y el consumo de tebeos. Hablando en plata, las cosas están más crudas aquí que allá. Como muestra, un botón: la tirada media de un álbum en Francia es de 30.000 ejemplares, mientras que en España no supera los 3.000. Sólo con este dato podemos llegar a la conclusión de que el Salón de la Bande Dessinée d’Angoulême es la muestra de una cierta solidez industrial y de que el Saló del Còmic de Barcelona es el fruto del voluntarismo de unos cuantos creyentes que se niegan a dar por muerto uno de los medios de comunicación que más felices les han hecho durante toda su vida. (...) Uno piensa que el Saló es, ciertamente, un acto de fe. Pero se trata de un acto de fe necesario y que puede acabar rindiendo un rédito beneficioso, pues sirve para demostrarle a la sociedad

Barcelona, fue en 1980. Al frente de este Salón como director, en el que lleva seis años (1987-1993), está Joan Navarro. Léida esta nota del artículo de Ramón de España “¿Para qué sirve un salón?”, un artículo de denuncia y de esperanza para el medio que nos ocupa, veamos su reseña final:

El Salón de Barcelona tiene otros efectos beneficiosos para nuestra precaria industria del comic. Durante unos días, los profesionales del sector se encuentran, intercambian puntos de vista y acaban pensando que lo que hacen lleva a alguna parte. Prensa escrita y televisión, que bien poco caso hacen a los tebeos el resto del año, se interesan durante un largo fin de semana por esa gente tan extraña que se dedica a hacer dibujitos. Editores nacionales y extranjeros compran y venden. Los aficionados refuerzan su maltrecha autoestima. (...) En definitiva, durante cuatro días se afirma a gritos que los tebeos merecen la pena. Ya sólo falta que los señores subvencionadores oigan los berridos y hagan efectivos los pagos a tiempo. Aunque tal vez eso sea demasiado pedir.

Desde la primera edición del Salón, 1980, que supuso un paso importante en el avance del medio para medir el estado de la evolución del cómic adulto, que entra en crisis a finales de 1982 (1983-1984).

En 1983 expone originales en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en la muestra itinerante *Perpetuum Mobile*. Esta exposición se ha expuesto en varias ciudades de España y Francia desde 1983 hasta 1987. También, en 1983 realiza el cartel anunciador de la película en Super 8 *Te espero en las puertas del infierno, Hank*, de Joaquín Moliné. Basada en el marqués de Sade y en el cuento de Charles Bukovsky *El diablo en la botella*.

Durante los años 1984, 1987, 1988 y 1989, Laura da un gran salto y expone en el prestigioso Salón de la BD de Angoulême (Francia) en las convocatorias del nuevo cómic español. En enero de 1989 se celebra la exposición sobre *La Nueva Historieta Española*. Laura es invitada a la XVI Edición del Salón Internacional de la BD de Angoulême (Francia), y expone en la muestra especial de esta convocatoria dedicada a los autores españoles. De esta exposición se editó un Catálogo,¹⁰⁵ en su Introducción leemos: “Este Catálogo contiene datos biográficos, lista de obras y abundantes

que los tebeos existen, que tenemos autores de calidad y que hay un público para nuestros productos, por muy pesados que se pongan los superhéroes gringos y nipones. Europa debe reaccionar ante los escapismos foráneos. Debe hacerlo porque la concepción europea de la historieta es la única que ha demostrado querer hacer del comic un medio de expresión adulto y equiparable al cine o la literatura. Y dentro de esa estrategia de autodefensa Angulema y Barcelona son plazas a defender con uñas y dientes”. –El fragmento reproducido corresponde a un artículo de Ramón de España, *Tiempo de viñetas*: “¿Para qué sirve un salón?”, *El País*, jueves 5 de mayo de 1994. (Nota: habría que revisar la tirada francesa).

¹⁰⁵ Catálogo de la exposición *La Nueva BD Española/ La Nouvelle Historieta Espagnole*, Angoulême 1989, Barcelona Edicions, 1989.

ilustraciones de los 56 autores españoles representados en dicha exposición. Incluye además una serie de textos inéditos de Micharmut, M. A. Prado, Ibarrola, Garcés, Montesol, Onliyú, Hdz. Cava, Castells, Joan Navarro, Del Barrio y Remesar que dibujan el perfil de una nueva sensibilidad en la manera de concebir y trabajar dentro de este medio. Se trata, por lo tanto de un documento básico para entender los nuevos derroteros de la historieta española”.¹⁰⁶ En este Catálogo aparece unos pequeños datos biográficos de sus publicaciones y exposiciones, y una viñeta de Laura. Y se anuncia la eminente publicación del álbum *El toro blanco* con guión de Joseph Marie Lo Duca.¹⁰⁷

Durante este Salón se publica un artículo a raíz de esta exposición en el periódico francés *Le Monde* (Le Monde Livres), vendredi 27 janvier de 1989, firmado por Antonio Altarriba y Thierry Groensteen, titulado “Le dilemme de la BD espagnole”, situando a Laura entre los valores más prometedores de la nueva BD española. Dice:

Toutes les conditions son réunies au Salon d'Angoulême pour faire découvrir aux bédéphiles francophones la richesse de la production ibérique.

Son dos exposiciones de grandes dimensiones, la primera de las exposiciones es un recorrido de la historieta española hasta los años 70 (reservando un espacio especial a Jesús Blasco, “le créateur, aujourd’hui septuagénaire, de *Cuto* et de *Anita Diminuta*”, “unanimentement reconnu comme la plus grande figure de la période ‘classique’ ”.

La otra exposición es una antología de la “ ‘nouvelle BD espagnole’, celle de l’après-franquisme”. Cincuenta y seis autores de menos de treinta y cinco años representados a razón de tres planchas cada uno.

Pero, leamos lo que se dice en un apartado titulado “Un goût retrouvé pour la satire” de este mismo artículo que venimos hablando:

¹⁰⁶ Se afronta en este catálogo de la exposición la situación de la historieta española en cuanto a industria, autores y editoriales. Leamos las palabras que cita Antonio Altarriba:

(...) “Los autores representados demuestran que son *nuevos* no sólo por ser los últimos, que *nuevo* no solo significa reciente sino también y sobre todo innovación, trabajo y desarrollo de conceptos y tratamientos distintos.

Esta generación de dibujantes ha tenido unas experiencias y se ha acercado a la historieta con unos planteamientos lo suficientemente distintos a los de generaciones anteriores como para que se pueda afirmar que, gracias a ellos, la historieta española está dando un giro significativo. En estos momentos, todavía resulta difícil aventurar el porvenir que aguarda a las propuestas que encierran sus trabajos. Deben afrontar numerosas circunstancias que determinarán su incidencia. Por de pronto y sin entrar en las predicciones sobre una cosecha futura, aquí en Angoulême puede contemplarse ya el espectáculo de unas iniciativas en flor, de unas ilusiones que, tanto por su vigor como por su ambición, son, en este caso, indiscutiblemente *nuevas*”. –Antonio Altarriba, “La nueva historieta española”, Catálogo, Angoulême 1989, *obr. cit.*, p. 6.

¹⁰⁷ LAURA (Laura Pérez Verneti. Barcelona 1958), Catálogo de la exposición, Angoulême 1989, *obr. cit.*, p. 50.

Cette jeune génération a déjà ses champions. Deux dessinateurs, en particulier, semblent promis à une belle carrière : le premier n'est autre que Miguelanxo Prado, révélé en France en 1988 par deux albums (*Chienne de vie !* et *Demain les dauphines*) et par des récits complets dans le mensuel... (*A suivre*) ; le second, qui reste à traduire, se nomme Jose María Beroy. Né à Barcelone en 1962, c'est un apôtre du fantastique, un disciple de Poe et de Lovecraft. Révélé par son *Docteur Mabuse* paru dans *Creepy* en 1985, il s'est imposé avec l'album *666/999*. Tout en se donnant comme une relecture de *l'Apocalypse*, cet ouvrage abordait les thèmes du double et de la perte d'identité, que l'on a retrouvés en 1988 dans le récit *Ajeno*, publié par Cairo.

La jeune BD espagnole recèle évidemment bien d'autres talents, les noms de Montana, Javier de Juan, Keko, Laura, Pellejero, Sento, Federico del Barrio, Raul, Montesol et Calatayud (avec Mariscal, l'un des, « pionniers » du renouveau) s'imposant à l'esprit parmi les premiers. D'où vient, alors, ce sentiment que cette bande dessinée n'arrive pas à « décoller » ?

Portée par un vent d'euphorie et une explosion de créativité lors du retour à la liberté d'expression, la BD apparaissait, au début des années 80, comme le lieu de rencontre idéal entre une culture authentiquement populaire, et un goût retrouvé pour la satire, la contestation. Peu à peu, la mode s'est déplacée, et le discours officiel lui-même a changé : au temps de la fête a succédé le temps de l'effort et de l'investissement. Les subventions dont bénéficiaient quelques publications ont été coupées, le marché des albums a montré son exigüité.

Como apoyatura a este artículo que acabamos de citar y también a las palabras de Antonio Altarriba citado más arriba en su artículo "La nueva historieta española", reflexionemos estas testimoniales palabras que muy acertadamente dirige Felipe Hernández Cava a las casas editoriales a la hora de correr riesgos de publicación para que se produzca ese cambio de actuación de las políticas editoriales, que tanto mal está causando a la historieta española, y dé salida a otro tipo de historieta nacida con otros planteamientos, desarrollo de conceptos y tratamientos distintos a los de las generaciones anteriores:

(...) No es una generación que tenga demasiadas señas de identidad en común, como más de una vez se ha escrito. Antes les une el rechazo a unas fórmulas desgastadas por su utilización acomodaticia (y escasamente no produce ni grandes beneficios ni grandes honores, como todo el mundo sabe o imagina). Están aquí de paso, digo, porque creen en la riqueza en potencia que hay almacenada en los códigos por los que la historieta se rige, pero se irán a sus cuarteles de invierno si no pueden desarrollar sus inquietudes.

El reto, por lo tanto, es un reto planteado a la industria, que puede encontrar en su asunción una salida a la crisis que hoy vive. La historieta española tiene autores suficientes para lograr una transformación profunda y sin parangón en otros países. Sólo falta, entonces, que los editores inicien un proceso de cambio, que bien puede ser paulatino. De lo contrario, habremos perdido una ocasión histórica y, lo que es peor, habremos dado la razón a los que dan a la historieta por difunta desde el día en que los lectores tuvieron la sensación de que les estaban contando lo de siempre y de la misma manera que siempre.

Ser o no ser una caricatura de sí misma: he ahí el dilema de toda creación.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Felipe Hernández Cava, Catálogo, Angoulême 1989, *obr. cit.*, pp. 36-37.

Repárese en las frases: “*La historieta española tiene autores suficientes para lograr una transformación profunda y sin parangón en otros países*”, y “*Sólo, falta, entonces, que los editores inicien un proceso de cambio...*”. En primer lugar, nuestros autores, se alinean entre los renovadores del medio, renovadores que habían hecho acto de presencia en la historieta europea (valga como ejemplo esta exposición de Angoulême 1989), a partir sobre todo de esta década de los ochenta que nos ocupa por ahora, con una exaltación y valoración de la nueva historieta española, precisamente en estos años, y que culminaban el proceso verdaderamente revolucionario, de la *nueva historieta*.

Respecto a los editores, haciendo referencia al artículo citado más arriba del periódico francés *Le Monde*, aclara, a mi modo de ver, dónde radica el problema de la pregunta que se plantea: “D’où vient, alors, ce sentiment que cette bande dessinée n’arrive pas à ‘décoller’?”. Frase que extraigo de este artículo, en el que un poco más adelante, examina que la causa parece estar en las direcciones opuestas o “en deux tendances irréconciliables” de las casas editoriales que no saben qué política realizar. Veamos lo que de ello se dice:

Le monde editorial apparaît désormais déchiré en deux tendances irréconciliables. D’un côté, de grands groupes ayant un pied dans tous les médias (Forum, Zinco, Editions B...) inondent les kiosques de bandes dessinées bon marché, parmi lesquelles on trouve des magazines de création (le nouveau *TBO* ou encore *El Capitan Trueno*) et des comic-books importés des Etats-Unis. De l’autre, des petites maisons d’édition telles Complot ou Ikusager, publient chaque année un très petit nombre d’albums de haute qualité. La revue *Medios Revueltos*, apparue en 1988 (conçue et éditée par l’équipe du défunt *Madriz*), se caractérise de même par le refus des concessions et une très haute exigence artistique.

Entre ces deux pôles, les maisons d’édition traditionnelles (Norma, Toutain et, dans une moindre mesure, La Cupula –éditeur du toujours intéressant mensuel *El Vibora*) ne paraissent pas savoir à quelle politique se rallier, et se contentent de gérer la crise, pimentant d’érotisme des magazines dont le public semble aller s’amenuisant.

Antonio Remesar, llega a más en su artículo “La historieta, instrucciones de uso”, y parece tener la clave de los problemas que acucian al medio para que se empiece a hablar “de crisis”, que coincide con lo que apuntaba Antonio Altarriba cuando hablaba de la “década de los ochenta”, y en lo que se reseñaba también en el periódico *Le Monde*. Se expresa así:

El año de Orwell supone un año de inflexión editorial. Tras el denominado *boom* del cómic se empieza a hablar de su *crisis*. Crisis que dura hasta estos precisos momentos y que en su desarrollo ha arrastrado a empresas históricamente muy importantes en la historieta española.

Paradójicamente, el inicio de la crisis editorial, coincide con un cierto florecimiento de las iniciativas institucionales en apoyo de la historieta. (...)

Una nueva generación de autores tiene, así la oportunidad de velar sus armas, de iniciar su carrera que, en la mayoría de los casos, quedará truncada por la falta de respuesta editorial, al mismo tiempo que por la inadecuada actuación de las instituciones. La financiación de las revistas institucionales está sujeta a imperativos políticos, se inician experiencias para cortarlas a los dos o tres números, se impide la profesionalización de los responsables editoriales, las subvenciones se otorgan de modo indiscriminado, etc. (...) Lo de hacer historietas les interesa, pero son lo suficientemente pragmáticos, intuitivamente realistas, como para cerciorarse que la profesionalización está reservada a unos, pocos, elegidos. (...)

La producción historietística se resiente, positivamente, de estos anclajes en lo social. Esta generación, ¿generación perdida?, pondrá en crisis un sistema de lenguaje, mediante la utilización ecléctica, ¿postmoderna?, de los más variados recursos estilísticos y narrativos. Estos jóvenes creadores hacen explotar la esencia del cómic, sustentada en el modelo del relato. Éste pertenece a un modelo caduco de sociedad: la sociedad desarrollista, industrial; es explicado por ésta, al mismo tiempo que la explica, la dice.

(...) Guste o no guste, el trabajo de estos autores responde a otras pautas de gusto, mucho más cercanas a los restantes medios expresivos en una sinergia inter-mediática difícil de evaluar, y no a los cánones de la tradición inherente y exclusiva de la historieta. (...)

¿Generación perdida, generación de éxito? El tiempo se encargará de dar la respuesta. No hay duda de que esta generación supone un hito importante, una bisagra que articula el antes y el después del cómic español. Un antes caracterizado por ciertos ejercicios de *estilo* a partir del modelo del relato y un después que debe respetar las nuevas instrucciones y en el que las Nuevas Tecnologías pueden tener un papel destacado.¹⁰⁹

La crisis sobrevino a mediados de los ochenta, cuando, se produce el cierre de revistas que habían marcado un hito en la historieta del momento, como el cierre de la primera época de *Cairo*, y las posteriores de *Madriz* y *Complot*, a lo que se unió la desaparición de pequeñas editoriales.

Por fortuna, Laura sigue publicando y exponiendo. En 1984 expone en el *Homenatge a Herge, El Museo Imaginari de Tintin* (septiembre a diciembre de 1984), en la Fundación Joan Miró de Arte Contemporáneo de Barcelona. Dicha exposición presenta un Catálogo que se publicó también en Francia en Ediciones Casterman.

Expone en la Galería *Metronom* de Arte Contemporáneo de Barcelona en las siguientes exposiciones: *El Víbora* (diciembre de 1984), *Nova Narrativa Ilustrada* (abril 1986)¹¹⁰ y *Makoki, 10 años de lucha* (diciembre-enero 1987-1988). De esta última exposición se publicó un Catálogo y fue itinerante por España.

En 1985 publica una página en blanco y negro “Consuelo Arroyo”, con guión de Laura, en la revista *Europa Viva*, en el número 2 (número dedicado a la mujer). Es una revista de reportajes y cómic. Página de pincelada ruda y expresionista y en contraste

¹⁰⁹ Antonio Remesar, “La historieta, instrucciones de uso”, Catálogo, Angoulême 1989, *obr. cit.*, pp. 30-32.

¹¹⁰ Se publica un artículo sobre la exposición de la Galería *Metronom* de Barcelona, Joan Bufill, revista *Metronom. Art Contemporani*, n.º 6, 1986.

blanco y negro que acentúan la atmósfera de dramatismo, pobreza y tristeza de esta historieta. En esta historieta Laura juega con la experimentación en la composición: hay un cierto riesgo y experimentación que propone Laura en esta página con forma de cuadrado, con el titular centrado y circular, en vez de colocarlo en el lugar típico de encabezamiento de página, consiguiendo que la historia siga una ordenación de diseño centrífuga, a partir del titular centrado en una circunferencia. Esta viñeta central, como se puede observar, marca el eje de una página cuadrada: el personaje, Consuelo Arroyo, está tumbado en su cama en una estética muy pictórica. Esquematismo y síntesis en las demás viñetas presentando una pincelada menos estilizada, y más de grabado. El guión basado en una anécdota que casualmente vivió la autora, como comenta en carta de 23 de junio de 1992:

El guión de *Consuelo Arroyo* está extraído de un hecho real que yo vi y viví en un burdel del final de las Ramblas donde una amiga mía daba clases a los hijos de la *Madame* del prostíbulo. El título es un juego de palabras dado que Consuelo Arroyo son nombre y apellido típicamente españoles pero significan a su vez ‘el consuelo del arroyo o de los estratos más deprimentes, abandonados de la sociedad, peor que el lumpen’.

En esta historieta se observa referencias a la pintura del expresionismo alemán, sobre todo referencias al pintor Kirchner; importancia de las masas negras para dar un carácter pesimista a la historia. Historieta que se puede considerar como antecedente de *Justine* (*Medios revueltos*, 1989) y *La intrusa* (*Las habitaciones desmanteladas* de Edicions de Ponent, 1999), y que junto con la historieta *Clodia* (*El Víbora*, 1983), son importantes porque entran dentro de sus historietas experimentales. *Consuelo Arroyo* y *La intrusa* tratan el tema de la marginación y explotación de la mujer: Temas reales, experiencias de interés para Laura que le preocupan y le interesa tratarlos. El estilo de la pincelada expresivo y pictórico coincide en las dos historietas. Técnica de pincelada del lenguaje de xilografía o grabado sobre madera, como se observa en algunas viñetas.

En 1985 publica un número considerable de viñetas en el álbum colectivo *Les Triomphes de la Bande Dessinée*, de Joseph Marie Lo Duca, en el que se publica una selección de los mejores autores del mundo sobre el tema del erotismo en la historieta, en una edición muy cuidada, Editions Dominique Leroy, Luxure de Luxe de la Colección Vertiges Graphiques, Paris. Son viñetas seleccionadas de sus primeras historietas publicadas en la revista *El Víbora*, con el pseudónimo de Maracaibo. Maracaibo: “*Comme dans les films français*. Pons d’après A. R. Devora n.º 30, 1981. p. 199. Maracaibo: *Clodia, matrona impúdica* (d’après Marcel Schwob). “El Víbora”, n.º

39, 1983, págs. 159-165-202-240. En esta última página se reseña lo siguiente: « Cette BD, d'après Marcel Schwob, nous rappelle que l'art de Maracaibo se retrouve chaque fois qu'on veut souligner les pages des écrivains les plus difficiles... ». Maracaibo: Le modèle de l'atelier in *Selvaggia y los pájaros*. Scénario de Onliyú. “El Víbora”, n.º 48, 1983, págs. 148-154 y 255-270-272. Maracaibo: *Emma Zung* (d'après de Borges). “El Víbora”, n.º 51, 1984, p. 153. Maracaibo: *Le Balcón* (d'après Kafka), “El Víbora”, n.º 50, 1983, p. 290. Maracaibo: *Todos malmurieron*. “El Víbora”, n.º 4, 1983, p. 223. Maracaibo: *Locrine* (scénario de Pons), s/n.º, 1983, p. 321.

En 1986 realiza un corto en Super 8 para el programa *Barcelona/Miniaturas* dentro del programa sobre vanguardias *Arsenal* (TV3 Cataluña), dirigido por Manel Hueriga, que se emite el 16 de junio de 1986.

En noviembre de 1986 empieza a publicarse su primera historia larga al presentar un avance de cuatro páginas en color, de su álbum de cuarenta y seis páginas *El toro blanco*, con guión de Joseph Marie Lo Duca para la revista *El Víbora*, en el número 82, (véase la reseña a mi estudio hecha a esta publicación, apartado *El Víbora* (1981-1991)). Aquí aparece, como ya vimos también, la segunda biografía más extensa “Grandes personas humanas: Laura”, de Kandido Huarte.

En 1987 publica una historia corta de cuatro páginas en blanco y negro, “Al centre del Laberint”, Laura y guión de la escritora Mercedes Abad (Premio *Sonrisa Vertical* 1986)¹¹¹ en el álbum colectivo *10 Visions de Barcelona en historieta*, con un prólogo de María Aurèlia Capmany, de la editorial Complot de Barcelona, pequeña casa editorial que publica álbumes de alta calidad y fue creada en 1985 por Joan Navarro, que publicó la revista del mismo nombre, en la que concitó a autores de la *línea clara* de Cairo (de la época en que él la dirigió) y de la estilizada de *Madriz*, y *El Víbora*. Fue una revista de *diseño dinámico y elegante*, pero no resistió más que los dos primeros números (el cero y el uno). Sento, Guillén Cifré, Max, Mique Beltrán, Federico del Barrio, Raúl, Javier de Juan, Mariscal o Micharmut, todos españoles, y pertenecientes todos ellos a las nuevas propuestas; este álbum se publica con la colaboración del Ayuntamiento y la Caixa de Barcelona (abril de 1987). Aquí publica Laura junto con los dibujantes Bea, Font, Gallardo Garcés, Linares, Mariscal, Pere Joan, Roger, Rubén y Tha. Escribe Laura: “En febrero de 1987 me encargaron cuatro páginas para un álbum titulado *10 Visions de Barcelona*, en las que tenía que presentar una zona de la ciudad en una época

¹¹¹ Véase la nota 10, Carta de Laura, “Texto de Mercedes Abad”.

determinada. Con la guionista Mercedes Abad elegimos el parque del Laberinto construido a principios del pasado siglo”. La acción se desarrolla en los primeros años 20 (1920-1925), y Laura se documentó para la creación de esta historieta en el diseño, arquitectura (prensa del parque del Laberinto), vestidos, peinados, decoración, etcétera, en revistas, periódicos de los primeros años 20. En esta historieta da mucha importancia a la arquitectura haciendo referencia también al tratamiento del dibujo e ilustración de revistas de los años 20, presentando como innovación el juego de formas de las viñetas inspiradas en el diseño de revistas y periódicos de la época. Destaca el predominio de lo onírico, lo laberíntico, lo mitológico en consonancia con el paisaje que se representa. La historia se desarrolla en el Laberinto (un parque abandonado de Barcelona en 1810). El tema es una mezcla de: mitología, decadencia, sueño, crueldad, etcétera, con un lenguaje muy literario, como veremos al analizar detenidamente esta historieta. El prototipo femenino está inspirado en el dibujante Ertè, así como el diseño de los vestidos.

Maria Aurèlia Capmany dedica a este álbum un espléndido prólogo poniendo en relieve la ciudad de Barcelona en lo que aporta al arte de dibujar historietas:

Ja és prou sabut de tothom que la nostra ciutat aporta a l'art de dibuixar historietas un gran contingent d'artistes reconeguts arreu, i m'atreviria a dir més coneguts for de la nostra ciutat que a casa. Del vell TBO al Còmic, els postres autors han arribat al concepte d'Historieta, que expressa d'una manera més clara el significat d'aquest màgic acord entre la paraula i la imatge. Els nous autors, gent destra i de reconeguda solvència, han posat els seus ulls als barris de la nostra ciutat amb el propòsit de'oferir-nos una nova imatge més rigorosa, més exacta, que les imatges que nosaltres en podem treure tot passant de vegades massa distrets i amb massa pressa. Imatges i paraules d'aquests autors de la lletra i del dibuix ens ofereixen una síntesis bellíssima dels espais, de les perspectives, dels personatges, que fan de la nostra ciutat una de les més bigarrades i riques del món. Cada barri, des del Casc Antic passant per l'Eixample fins a Hostafrancs o Sant Andreu, ens permetran de saber per què Barcelona ens enamora.

Los originales de dicho álbum se expondrán en La Casa Elizalde de Barcelona en octubre de 1987; La Semana del Cómic en Zeleste de Barcelona, diciembre de 1987; II Semana del Cómic de Vilassar de Dalt, en abril de 1988; y Salón del Cómic de Barcelona en 1988: en el VI Salón del Cómic de Barcelona, en la exposición del Salón dedicada a la ciudad de Barcelona, en 1988.

Durante estos años, sus años de mayor actividad, Laura publica y expone a la vez, tanto historietas, como ilustraciones, fotografía, diseño; asimismo participa en mesas redondas y conferencias. En julio de 1987 publica la portada del libro *El fantasma enamorat* de la escritora Vernon Lee en la editorial Laertes de Barcelona. Se expone el

álbum *El toro blanco* en la muestra *Comment on fabrique un roman* de J. M. Lo Duca (Ville de Clamart, París, noviembre a diciembre de 1987). En abril de 1988, expone originales en la II Semana del Cómic de Vilassar de Dalt. Participando en la mesa redonda sobre el tema *La dona com a professional del cómic*. Durante los años 1987, 1988 y 1989 (en el mes de julio), publica una serie de ilustraciones en el *Diari de l'Escola d'Estiu* de Barcelona. En 1988 la empresa de papel Torras Ostenchs le encarga una ilustración en color como promoción del papel Adestró, seleccionada por el diseñador y fotógrafo América Sánchez. Publica ilustraciones en el diario *El Periódico de Catalunya* en el Especial Verano 1988, ilustrando cuentos de los escritores Javier Tomeo y Joan Perucho. En 1988, publica un reportaje fotográfico de moda en el número 73 de la revista *Vestirama, La moda de España e internacional*.

En marzo de 1988, se publica el Catálogo de la exposición *Papel de Mujeres*, que reúne a mujeres dibujantes desde los años treinta hasta los ochenta, haciendo un recorrido histórico por la historieta femenina española, con ilustraciones de Francis (Pitti) Bartoluzzi, hija del famoso dibujante Salvador Bartoluzzi, le sigue Pili Blasco, Rosa Galcerán, María Pascual, Carmen Barbará, Lupe Guardia, Gemma Sales, Núria Pompeia, Marika, Montse Clavé, Mariel Soria, Isa Feu, Asun Balzola, Ana Miralles, Laura, Marta Balaguer, Victoria Martos y Ana Juan; véase, la referencia hecha a este catálogo en el capítulo 1. Incluye también un apartado dedicado a los datos biográficos de cada una de ellas. Este catálogo es muy interesante para ver la evolución y la concepción de la historieta española a través de diferentes momentos históricos que les tocó vivir a cada una de estas autoras. Se inicia con una introducción a modo de pequeños artículos muy interesantes al respecto, de Lourdes Ortiz “Cuentos de hadas”; Teresa Pàmies “Papel de los 30: Aquellas intrépidas ‘Garçonnes’ ”; Armonía Rodríguez “Papel de los 40 a los 50: De la razón a la locura”; Mari Carmen Vila “Papel de los 70: Un grito” y Elisa Gálvez “Papel de los 80: En un punto indefinido”.

Se incluye una pequeña biografía de Laura, pero ya aparece un repertorio de publicaciones y exposiciones desde sus inicios (1981) hasta 1988. Aquí publica una ilustración. En este catálogo Laura afirma con convicción: “El cómic, historieta, fumetti, b.d., etc., es una de las artes más representativas de nuestro siglo, a pesar de los *berzas* que siguen negándolo”.¹¹²

¹¹² Catálogo de la exposición *Papel de Mujeres*, Instituto de la Juventud, Madrid, 1988, p. 45.

En diciembre de 1988, Felipe Hernández Cava escribe un artículo en la revista *Cómplice*, en el número 66, de la Editorial Sarpe, “Renovadoras las chicas que hacen cómics: rondan los treinta años, estudiaron Bellas Artes y son artistas. Con otro denominador común: hacen cómics y están revolucionando la narrativa del medio: Laura, Ana Juan, Ana Miralles, Victoria Martos e Isa Feu: nada que ver con los cuentos de hadas”. Felipe Hernández Cava hace un breve recorrido por la historia de la historieta femenina española desde los años treinta hasta los ochenta.

“Con sus trabajos, estas cinco autoras han abierto nuevos y fértiles caminos al cómic clásico”, dirá en un apartado. Veamos este fragmento del artículo:

Con el comienzo de los ochenta llegó, sin embargo, una nueva generación de autoras. Menos autodidactas que sus predecesoras, la mayoría han estudiado Bellas Artes y parecían predestinadas al terreno de la pintura: su acercamiento a los cómics ya no se debe sólo a la búsqueda de una salida profesional, sino al interés hacia las posibilidades del medio. Al mismo tiempo, sus trabajos barren definitivamente muchos de los prejuicios existentes acerca del estilo de las mujeres, pues varias de ellas se decantarán por estéticas de ruptura.

La pionera de esta generación fue Isa Feu, una catalana de la llamada “línea clara” y próxima al estilo de Roger, figura clave de esa joven tendencia heredera de Hergé, el padre de Tintín. Isa además publicó en la revista *El Víbora*, y en sus historias planteó un enfoque diferente de las relaciones sentimentales, en las que la mujer era un elemento tan activo –e incluso tan agresivo– como el hombre.

(...) La quinta autora importante de esta generación es Laura (...). Laura Pérez Verneti-Blina ha acertado a recrear el lenguaje de algunas de las grandes vanguardias artísticas e incluso de algunos estadios clásicos (ejemplo, su excelente versión del arte minoico en su obra “El Toro Blanco”.¹¹³

Esta estética de ruptura hace que estas autoras publiquen en revistas alejadas de los canales estrictamente comerciales, como Ana Juan y Ana Miralles, que publicarán en la revista *Madriz*, que permitió durante más de tres años la proyección de un cómic estilizado y experimental. Otras, como hemos visto, Isa Feu y Laura publican en *El Víbora*, revista que acogía también otros postulados que se alejaban de la llamada “línea chungu” o “feísta”. Estas autoras están ya lejos de la asociación de dibujo ñoño (dibujo femenino) de sus antecesoras dibujantes. Si bien, es importante reseñar que hubo un grupo de autoras, como recordaremos, (véase cap. 1) pertenecientes todas ellas a la generación del 68, que permitieron hablar de un cómic femenino más adulto. La pionera de esta generación fue Núria Pompeia: dio el primer paso utilizando este lenguaje con una finalidad casi militante y de denuncia de la problemática que acuciaba a la mujer, utilizando para ello soportes, como la revista de opinión *Triunfo*, destinados a un

¹¹³ Felipe Hernández Cava, “Renovadoras las chicas que hacen cómic”, revista *Cómplice*, n.º 66, Editorial Sarpe, 1988, p.166 y 168.

público más exigente; o en revistas como *Vindicación feminista*; ambas revistas con un valor sociológico importante; y desde un puesto ajeno al medio propiamente dicho, Mariel, Monse Clavé y Marika, miembros del Colectivo de la Historieta, entre otras, serán las mujeres que cubran esta etapa. Mari Carmen Vila (Marika) en su artículo, incurso dentro del catálogo, con el título “Papel de los 70: Un grito”, dice sobre estas mujeres:

Estamos hablando, claro está, de los años setenta, en los que crece un movimiento social que alcanza a los cómics. En los colectivos de dibujantes, en los que se inicia la etapa reivindicativa y renovadora del cómic como medio de expresión y canalización de ideas, están estas mujeres, luchando codo con codo con sus compañeros y, además, intentando introducir otro punto de vista ausente hasta entonces, otro lenguaje.

En marzo de 1989, la revista *El Europeo*, en el número 10, presenta un avance de la exposición *Papel de Mujeres*, en el artículo “El dibujo, en femenino plural. *Papel de mujeres*”, firmado por Felipe Hernández Cava. “La muestra” –dice– “será un recorrido por la historieta femenina en España, desde las primeras tiras de los años treinta a la actualidad”. Felipe Hernández Cava habla de “Nueva Generación”:

“Papel de Mujeres”, que es como se llamará esta muestra, será como refleja el doble sentido de su título, la síntesis de un doble recorrido: el que conduce desde el trabajo de Piti Bartolozzi a las historietas hechas por mujeres en la actualidad y el que lleva desde la consecución del voto femenino a la famosa cuota del veinticinco por ciento.¹¹⁴

Laura participa en la exposición *Papel de Mujeres*. Dicha exposición fue organizada por la Assosiació Dones Joves, Mujeres Jóvenes, el Ministerio de Asuntos Sociales, el Instituto de la Juventud y la revista *Medios revueltos*; y presenta originales de mujeres españolas autoras de cómic desde los años treinta hasta los ochenta. Durante esta exposición, Laura participa en una mesa redonda sobre *Las mujeres y el cómic*, el 21 de mayo de 1989, intervienen: Annie Gotzinger, Laura, Marika e Isa Feu, en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona. Esta exposición será itinerante: Durante 1989, viaja a Barcelona, y se expone en la Galería *Trasformadors*, del 9 de mayo al 9 de julio. Rosario Fontova, escribe un artículo “Exposición *Papel de Mujeres*, expuesto en la galería *Trasformadors*”, en *El Periódico de Cataluña*, 22 de mayo de 1989. Dicha exposición se incluye además en El Salón del Cómic de Barcelona (mayo de 1989); Gijón, del 1 al 15 de julio. Viaja a Madrid, y se expone en la Galería *Amadis* desde el 29

¹¹⁴ Felipe Hernández Cava, “El dibujo, en femenino plural. *Papel de mujeres*”, revista *El Europeo*, n.º 10, 1989, p. 38.

de septiembre al 28 de octubre; en Oviedo, del 20 de noviembre al 12 de diciembre y a Avilés, del 18 de diciembre al 9 de enero de 1990. Durante 1990, se expone en Langreo, del 16 al 31 de enero, y en Vigo, del 10 al 25 de febrero. La itinerancia prevista de esta exposición durante 1990 es que viaje a Barcelona, en la Sala de Exposiciones. Caja de Madrid, del 27 de marzo al 11 de abril. También en Barcelona, en El Centro Cívico La Báscula, del 27 de marzo al 11 de abril. Durante los días de la exposición se celebró una conferencia a cargo de Laura, el 5 de abril de 1990. La inauguración tuvo lugar el 29 de marzo. En Badalona, en la Sala de Exposiciones, en la Plaza de la Villa, del 16 al 30 de abril. También aquí dará una conferencia, el 21 de mayo de 1990. Se expondrá también en Sabadell en el Centre Civic de la Creu de Barberá a cargo del Ajuntament de Sabadell, los días 5 al 19 de junio, Laura dará una conferencia el día 18 de junio de 1990. Viaja también a Hospitalet, del 4 al 31 de mayo; a Sant Adria del Besos, del 5 al 19 de junio. Se expone en Alcalá de Henares, en la Sala de Exposiciones Capilla del Oidor, del 1 al 15 de septiembre. Vuelve a Madrid, del 22 al 30 de septiembre y viaja a Orense a la Casa de la Juventud, del 15 al 30 de Octubre de este año de 1990.

En este mismo mes de marzo de 1989, es invitada al I Salón Europeo de la BD de Grenoble, expone en la muestra dedicada a los autores de vanguardia españoles.

Se le encarga uno de los paneles para colocar en vallas publicitarias de los 30 artistas europeos seleccionados para el Festival *3B: Barcelone, Berlín, Brest. Bleu, Blanc, Rouge* de autores de vanguardia. (Los paneles debían tratar de alguna forma el tema del Bicentenario de la Revolución Francesa), junio 19 al 26 de 1989.

En abril de 1989, Laura es incluida en el *Diccionario Ráfols de Artistas Contemporáneos de Cataluña y Baleares*, Tomo 3 (HB-R). En este diccionario se la define así:

Dibujante nacida en Barcelona en 1958. Cursó estudios en la Facultad de Bellas Artes, en la escuela Eina y en el *Centre Internacional de Fotografia* de Barcelona, iniciando su actividad profesional hacia 1981. A partir de esta fecha, ha publicado historietas e ilustraciones en revistas como “Víbora”, “Moda 1”, “Europa Viva”, “La Luna”, “Marie Claire” de Milán, etc. Participó también en diversas exposiciones nacionales e internacionales, entre ellas el Salón del Cómic y la Ilustración de Barcelona en todas sus ediciones. Junto a su principal actividad de dibujante, cultivó la pintura y la fotografía, habiendo expuesto su trabajo de esta última modalidad en salas de Barcelona y Madrid. Su obra en el campo del cómic se apoya en un concepto del dibujo progresivamente expresivo y personal. Domina su temática el género erótico, en torno a guiones tanto ajenos como propios. Inicialmente firmaba con el pseudónimo “Maracaibo”, el cual substituyó luego por su nombre de pila, Laura.¹¹⁵

¹¹⁵ *Diccionario Ráfols de Artistas Contemporáneos de Cataluña y Baleares*, Tomo 3 (HB-R), abril de 1989, p. 221.

No estoy absolutamente de acuerdo con la expresión que recoge este diccionario “domina su temática el género erótico”. Si bien es cierto, que el erotismo es un tema recurrente en su obra, no es totalmente cierto que domine el tema erótico, un erotismo por otro lado, sensual, estilizado y bello, conseguido mediante un trazo de contrastes, delicado, duro, pero nunca rayando en lo pornográfico; pues, como veremos, su temática es muy variada. Frente a este tema recurrente está el tema de la experimentación con el lenguaje y con los estilos, entendida como consecuencia de una evolución personal, presentando nuevas alternativas e innovaciones a nivel del lenguaje del cómic propiamente dicho. Si Laura se decanta en su faceta artística es por la constante evolución e investigación a la que somete su obra.

La exposición celebrada en el Salón de la BD de Angoulême (enero de 1989) de autores españoles, donde expone, se traslada a Madrid en la exposición *Angulema de Madrid*, dicha muestra se titula *La nueva historieta española* y se expone en el Centro de la Villa de Madrid (II Festival Internacional de la Historieta), organizado por el Ayuntamiento de Madrid, el Centre National de la Bande Dessinée de Angoulême, el Instituto Francés de Madrid y el Centre d’Action Culturelle d’Angoulême *Les Plateaux*, 16 de mayo al 18 de junio de 1989).

Dicha exposición se trasladó también a Valencia, al Ateneo Mercantil, llamada *Angoulême II Festival Internacional de la Historieta*, 18 de septiembre al 14 de octubre de 1989. Organizan esta última: el Centre National de la Bande Dessinée et de l’Image de Angoulême, la Generalitat de Valencia (Consellería de Cultura, Educació i Ciencia y el Instituto Francés de Madrid).

Asimismo, en junio de 1989, la exposición *Papel de Mujeres* se expone en Suiza en ocasión del Festival Internacional de la Bande Dessinée 89, Sierre-Suiza.

3.1. El nuevo cómic español (Angoulême, 1989). El álbum “El toro blanco”, (1989),
Laura y Joseph-Marie Lo Duca

3.1.1. Historietas experimentales

3.1.2. B.D. à part, Laura “Antológica”. “Nuevas Viñetas 1991”

En junio de 1989, expone los originales del álbum *El toro blanco* en la Galería *Cartoon* de Barcelona, presentando junto al guionista J. M. Lo Duca dicho álbum al público y la prensa, (13 de junio al 24 de 1989), al tiempo que se publica el álbum en

Ediciones La Cúpula. Esta fecha marcará un nuevo hito en su carrera artística con la publicación de su primer álbum, que supondrá la publicación de su primera historia larga de cuarenta y seis páginas en blanco y negro, *Laura y novela-guión* (ilustrada por Léon Gischia) de Joseph Marie Lo Duca. Véase la referencia hecha cuando empieza a publicarse un avance del álbum (*El Víbora*, número 82, 1986). La publicación de *El toro blanco* será su mayor éxito hasta el momento, del que se harán eco tanto la prensa nacional y extranjera, como el periódico de *New York Village Voice*.

En la puesta en página de la Introducción al álbum en la que se describe y se presentan a los personajes, leemos “Motivos y motivaciones”:

Este cuento ha nacido de las leyendas de la isla de Creta. Nada, creo yo, lo aleja de la verdad minoica; nada se debe al azar de nuestra ignorancia. –Cada personaje se esfuerza- en encarnar a un alma.

El álbum lo empezó en 1984-1985 y lo acabó en enero de 1986. Empieza a publicarlo en capítulos (*El Víbora*, número 82, I capítulo, en color; número 83, II capítulo, en blanco y negro, 1986).

El tema del álbum es la recreación de un tema histórico, el rey Minos de Creta, tomando como partida un tema mitológico, Pasifae y el mítico Toro Blanco: Pasifae mujer del rey Minos dio a luz al Minotauro, monstruo medio toro y medio hombre; tema también recreado por Ovidio en *Las metamorfosis*. Laura se dedicó durante un año a documentarse en la Universidad sobre el arte minoico: la historia es un mito cretense y está documentada en los frescos, esculturas, arquitectura, vestidos, joyas, ideogramas, símbolos, etcétera, de la época cretense, basados en los estudios históricos y arqueológicos de la época minoica. Trata a la vez el tema mitológico (la Mitología le interesa tratarla desde siempre), documentación histórica, el tema de la cultura mediterránea en la época cretense: un tema nuevo y original respecto a los temas corrientemente tratados en Historieta (domina una cierta uniformidad de criterios), el culto al toro (la Tauromaquia tema típico cretense, sin duda de índole religiosa). La época que trata de Creta mantiene aún restos del matriarcado, al que se hace alusión en este álbum. Laura tiene interés también en tratar el tema del erotismo, así como el interés en la investigación del lenguaje: incorporación al lenguaje del cómic del lenguaje del fresco y arte cretense.

Puede verse mi trabajo citado *El cómic: Laura Pérez Verneti-Blina*, 1990, en el que estudio este álbum de Laura *El toro blanco*. Remitiéndonos a la historia del arte, la

época que trata de Creta, situada en la parte oriental del Mediterráneo, se convirtió en uno de los núcleos culturales de lo que se ha llamado cultura prehelénica. El arte cretense será el germen que acerque Oriente a Occidente no sólo porque poseyeron una gran cultura artística, sino también ese acercamiento se produce por el comercio que a través de los barcos surcaban el mar Mediterráneo. En esta cultura cretense comienza la emancipación del artista, y las imágenes dejan de tener ya una significación mágica creando el placer de la contemplación artística. Contemplación e intriga, fantasía y realidad, esto es lo que nos propone Laura y Lo Duca en este álbum.

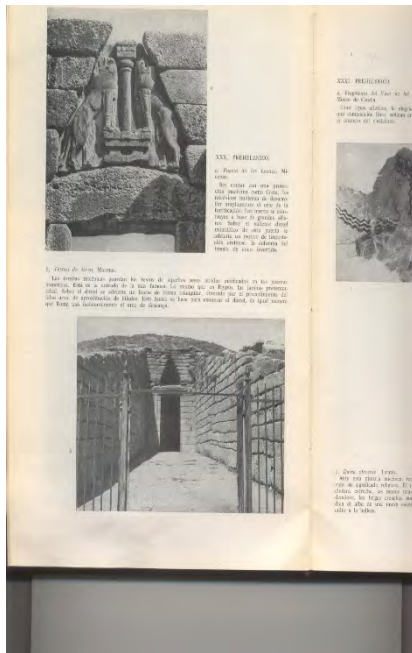


a) *Detalle de una bailarina.* Fresco de Knosos. Museo de Candía.

b) *Dama oferente, Tirinto.*

Ante esta pintura micénica, reconstruida, se olvida su significado religioso. El cuerpo esbelto, la cintura estrecha, las manos finas, el ademán cadencioso, las largas crenchas ondeantes, todo indica el alba de una nueva estética en el culto a la belleza.

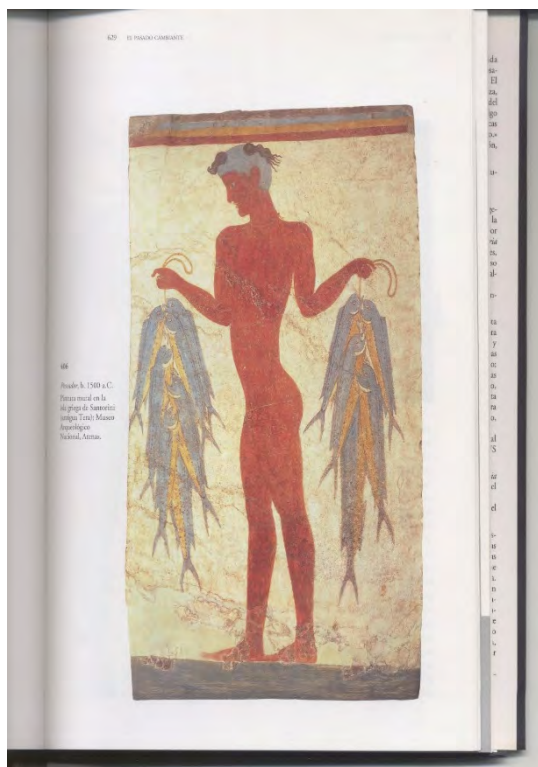
El toro blanco, Laura, 1989.



Tesoro de Atreo, Micenas.
Tumbas micénicas.



Retrato de perfil, Pasifae. *El toro blanco*.



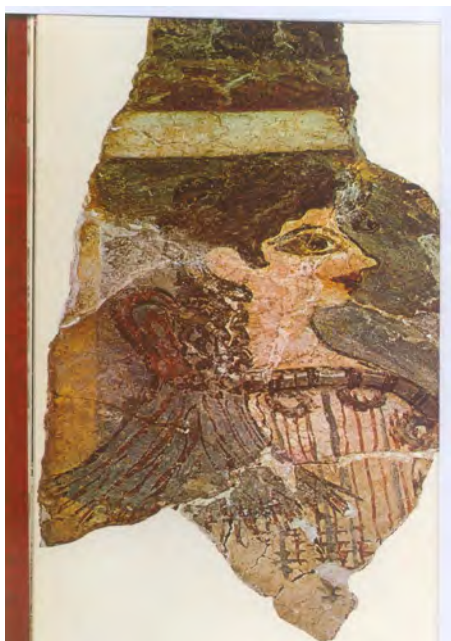
Pescador, h. 1500 a. C.
Pintura mural en la isla griega de Santorini (antigua Tera); Museo Arqueológico Nacional, Atenas.



El toro blanco, Laura, 1989.

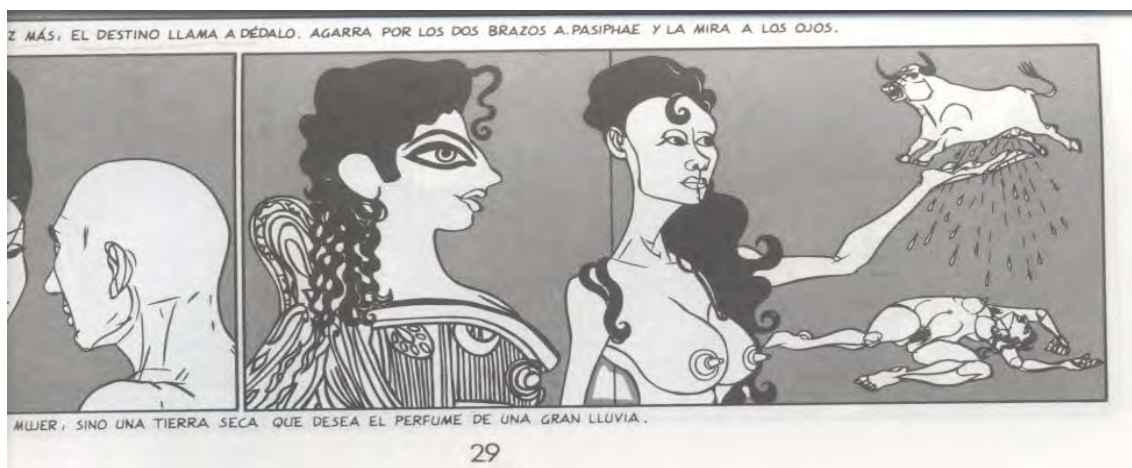
Durante toda la narración predominan las figuras de perfil, presentando las imágenes con cierta planitud para tomar como base la lectura de perfil del arte minoico, dado que en el arte minoico la mayoría de los retratos son de perfil, muestran un sentido del movimiento, de formas ondulantes y, no simbólicas, que marcan un compás o ritmo, intuyéndose una cierta modernidad. Por lo tanto, a cambio de una representación en profundidad (tipo perspectiva renacentista) ha preferido representar las imágenes con cierta planitud con lectura de izquierda a derecha, sin insistir en la tercera dimensión, como se observa en todo el álbum, para tomar como base la lectura del fresco cretense, como declara la autora: “He querido que en la historia en B.D. se mantuviera sobre todo una lectura de perfil típica de los frescos minoicos”.

Historia que mezcla la realidad y la fantasía (mitología). Esta historia trata los mitos cretenses y temas obsesivos de la psique humana “cada personaje se empeña en encarnar a un alma”. El personaje principal Pasifae está basado sobre todo en la figura pintada en el fresco del Museo Heraclion en la bella pintura de la *Parisiense* del Palacio de Cnossos, figura de perfil y con ojo frontal, de delicadas formas.



La Parisiense (Museo de Herakleion).

La mujer tuvo en Creta, durante la civilización minoica, un papel predominante. Vestida con desenfadada elegancia, segura de su belleza y femninidad, espectadora o actriz, se nos muestra en las escenas de la vida cotidiana y religiosa –el salto del toro, por ejemplo- en perfecto pie de igualdad con el hombre. La Parisiense, fragmento de fresco que ofrecemos arriba de estas líneas, Justifica el apelativo con su naricilla respingona y sus alargados ojos de cierva. Nos hallamos indudablemente, ante una mujer que ya era “moderna” hace 3.500 años (Museo de Herakleion).



Pasiphae, álbum *El toro blanco*, de Laura, (1989).

Como veremos, en este álbum el estudio se concentra en la línea mucho más que en las masas de negro (que son muy pocas), o en las tramas y el tratamiento en claro-oscuro de volúmenes. El dibujo concentrado en una línea sinuosa, arabesco sobre fondo blanco o gris. Consiguiendo una línea caligráfica, sensual, elegante y estilizada, por un lado; mezcla también en la línea de repentinas brusquedades o tosquedad, que caracteriza a Laura: a pesar de dibujar de vez en cuando con una pincelada expresionista (que se observa en algunas de sus historietas) permanece un dibujo de línea clara, dibujo como incisión, exatitud, vigor, aunque aparezca de vez en cuando la languidez de la deformación: quiero aportar esta observación que paso a detallar por ser significativa para el análisis de este álbum: desde el punto de vista del erotismo trata el tema del dibujo de los cuerpos con ciertas deformaciones que imprime la edad. Laura a este respecto, dice: “No es pues el reflejo del típico tópico apetito (que es el más comercial y común) por los cuerpos adolescentes y jóvenes, sino, más bien, son hombres y, sobre todo, mujeres de una cierta edad y experiencia”, porque el dibujo es para Laura “un medio para transmitir ideas y sensaciones”. Así como la historieta es para ella “una manera de reflejar pensamientos e ideas”, referencia a lo “conceptual” (a la lucidez) junto a este tipo de historieta Laura cultiva una línea sensual y hedonista con un refinado erotismo. La artista dijo una vez en una entrevista: “Una vuelta a los placeres del dibujo en sí y del color: tendencia hedonista, existencial, el placer de existir”. *El toro blanco* es una mezcla de erotismo y crueldad. El Erotismo es uno de los temas recurrentes en Laura, pero es un erotismo tratado de una manera estilizada y elegante, como ha dejado expresado: “El capricho, el arabesco, lo insinuante y lo exacerbado”.

Asimismo, manifiesta un interés en el estudio de los personajes en retratos y cuerpos que predominan respecto a los segundos términos (decorados, objetos).

Laura nos propone en este álbum el juego mental, la investigación a través de la experimentación con el lenguaje del cómic comparando e introduciendo lenguajes de otras disciplinas cine, vídeo, pintura, etcétera. El esquema de funcionamiento del álbum es: cambio múltiple de lecturas en una misma página, el contraste y la exigencia de agilidad mental: Laura impone una disciplina al lector. Esta es la causa de que la lectura de *El toro blanco* desconcierte un poco. Porque como han expresado algunos críticos “es un álbum complejo, muy alejado por su lenguaje y estructura de los cómics de consumo”. El presentar una historia de multiplicidad de lenguajes y contrastes, el replantearse una nueva forma de ver la escena en cada viñeta (en determinadas viñetas se representa una periferia mental (influencia del arte conceptual y de otros lenguajes), en otras, el placer de la contemplación artística. Este método exige una gran flexibilidad mental, en definitiva, una cultura visual.

Se observan influencias de Toulouse-Lautrec en la elegancia, estilización e interés primordial por el tema del retrato y figura con una línea *cloisonnée*. Influencia de la pintura de la Transvanguardia italiana en la reivindicación de temas mitológicos y de los movimientos artísticos del pasado, como hemos visto en otras historietas en las que se basa en la Historia del Arte. Se observa influencia de Picasso sobre todo en las escenas de acróbatas. Muy influenciada por el erotismo de pintores *pre-pop* o *pop*, Allen Jones, Tom Wesselmann, Linder. (Las influencias de estos pintores las volverá a retomar en su segundo álbum *La Trampa*, 1990). Influencia como hemos reseñado del Arte Cretense; del Arte Conceptual; trazo y figuras manieristas en la estética de historietas como *Selvaggia* y *los pájaros* como recordaremos. Diferentes críticos y artistas señalaron que:

(...) el dibujo del álbum de *El toro blanco* recuerda a: Klimt, Beardsley, Mucha, Egon Schiele, Sandro Botticelli, El Greco, Goya, *Rene Grvau*.

Los dibujos de ilustración de revistas de moda de los años 50: Kart Arnold (y los dibujantes de *Simplicissimus* de los años 20) y el arte cretense.

Hay que tener en cuenta –señala Laura- que diferentes críticos e historiadores han observado que el arte cretense mantiene ciertos contactos con los diseños del Art Deco y con la moda del siglo XIX (por ejemplo en los peinados, las cinturas finas y los faldones abombados con estructura interna que los aguante, etc....).

A raíz de la publicación del álbum se publican varios artículos sobre dicho álbum, obteniendo críticas muy favorables:

El derrumbe total de la civilización minoica –instalada hace 33 siglos en la isla mediterránea de Creta-, visto a través del envejecimiento paulatino del rey Minos, y la pasión de Pasiphae por el mítico toro sagrado son el eje del cómic *El toro blanco*, publicado por Ediciones La Cúpula, cuyos originales serán expuestos en el centro Cartoon Galería de Barcelona entre los días 13 a 24 de este mes.

El cómic, ilustrado en blanco y negro por la dibujante Laura y con guión de Jean-Marie Lo Duca, recoge fielmente en 68 páginas las costumbres y rituales de esta sociedad, una de las más avanzadas del Mediterráneo. –“Un álbum recoge los últimos días de la civilización minoica de Creta”, artículo publicado en *El Periódico*, Barcelona, 9 de junio de 1989, il.: bl. y n.: Una de las ilustraciones del álbum que podrá verse en la exposición.

(...) *El toro blanco* té molt poe en comú amb la resta d'álbums comentats. Apareguda per entregues a la revista *El Víbora*, l'obra de Laura i Lo Duca és un misterios i atractiu homenatge a la civilització cretenca en particular i a la mitologia grega en general. Cnossos, el Laberint, Ícar i Dèdal, el rei Minos, Pasifae, el toro blanc i el Minotauro són alguns dels mites que apareixent al volum.

Laura Pérez Verneti és una dibuixant que té un estil personalíssim i que acostuma a treballar amb guions aliens. (...) Lo Duca, nascut a Milà, és un escriptor que ha conreat tota mena de gèneres literaris. Ha escrit assaig, novel·les i guions de còmic, però les seves especialitats són l'erotisme i el cine. Lo Duca és un dels *factòtums* de *Cahiers du Cinéma* i de l'Associació Francesa de Crítics de Cine. –Ferran Riera, “Una jornada particular per la historieta Barcelona: La mitologia grega segons un tàndem sorprenent”, artículo publicado en *Diari de Barcelona*, 15 de junio de 1989, il.: bl. y n.: una reproducció de la primera página de “El Toro Blanco”.

El toro blanco (ediciones La Cúpula) es obra de la dibujante Laura y del guionista Joseph-Marie lo Duca, que recrean la decadencia de la civilización cretense a través de figuras mitológicas como Ícaro y el Minotauro. El texto y el grafismo –inspirado en el arte minoico- se funden en un álbum lleno de poesía y belleza plástica, donde los símbolos juegan un papel clave en su lectura.

(...) El texto de Lo Duca rebosa de lirismo y sensualidad, y describe dos visiones del mundo antagónicas... “La mitología”, dice Joseph-Marie Lo Duca, “es el lugar común donde se encuentran lo real y lo onírico”.

(...) Gracias al espléndido grafismo de Laura, el álbum *El toro blanco* posibilita varias lecturas, donde los símbolos se muestran muy reveladores. “Al dibujar en una viñeta el útero de Pasifae no nuestro únicamente el seno de la procreación, sino que intento describir la ambigüedad, el misterio y la misma dificultad de la sexualidad de la mujer”, señala Laura. El dibujo evoca la pintura minoica tanto por su temática como por su plasmación. (...) El trazo sinuoso de la línea, “casi arabesco” como la define ella, hace que el dibujo sorprenda por su atrevimiento. El centro de interés son los personajes, humanos y animales, que sobresalen de los fondos tramados de gris. (...)

Hay en *El toro blanco* una interesante experimentación sobre los códigos narrativos de la historieta. (...) También tiene momentos muy cinematográficos. –Carles Santamaría, “Ícaro y el Minotauro, en ‘cómic’: Un álbum innovador recrea la mitología sobre Creta”, artículo publicado en *El País*, Barcelona, sábado 24 de junio de 1989, il.: bl. y n.: Una viñeta de El toro blanco.

Laura Pérez Verneti y Josep Marie Lo Duca se han unido para construir un poema gráfico y literario sobre uno de los mitos de la antigua Grecia, pero mediante un esfuerzo actual que permite agradecer hallazgos importantes de originalidad, siempre en busca de la máxima expresión.

Lo Duca recrea la caída de una cultura, la cretense, que lo fue también de una civilización de hace más de treinta siglos, recuperada muy posteriormente por la cultura árabe, de gran influencia en Europa mediante el canal español. El minotauro, perdido en

su laberinto, es el mito del “monstruo inocente que asume la iniquidad de los hombres y la locura de los dioses”.

Para ello, para facilitar la interpretación de este pasaje, se ha recurrido a una iconografía que se apoya en los restos supervivientes de la orfebrería, arquitectura y cerámica de la antigua Grecia. Hay además sensualidad en la historia de la mujer *Pasifae*, que quiere ser amada por el minotauro, el toro blanco de la pureza.

Laura consigue, sin olvidar la actualidad gráfica que exige una obra contemporánea, la limpieza de un trazo lleno de referentes a un pasado nebuloso y se deleita con los desnudos femeninos, de especial sensualidad y valentía, al no pretender con ellos otra cosa que reconocerse.

(...)

Laura y Lo Duca han logrado un trabajo común de destacada belleza. –J. Egido, “El poema griego de Laura y Lo Duca: Minotauro en ‘El toro blanco’”, artículo publicado en *La Crónica de León*, julio de 1989, il.: bl. y n.: Laura. *Portada de ‘El toro blanco’, de Laura y Lo Duca*.

En pocas ocasiones, la nueva historieta, ha girado la mirada hacia atrás y ha ofrecido sus viñetas a la representación de un mundo tan alucinante como el helénico.

(...)

Laura ha desarrollado una historieta un poco atípica, donde determinadas secuencias se condensan en una sola viñeta, y donde la escenificación juega una función esencial. Es una interpretación libre y creativa del lenguaje de la historieta que, sin ninguna duda, la enriquece. El otro elemento diferencial del grafismo de este álbum es el tratamiento de la figura femenina y de su sexualidad tan lejanas de los autores tan conocidos como Manara, y Magnus... Este es, por lo tanto, un álbum para ser contemplado y leído, con el tiempo medido por nuestra capacidad de gozar, sin ninguna prisa para llegar al final de la narración, si no que bien al contrario, prodigando las oportunas pausas para saborear todos los detalles que lo constituyen. –Josep Galvez, “Los mitos helénicos según Laura”, artículo publicado en el *Diario Avui*, Sección Cultura/Literatura, domingo, 9 de julio de 1989.

Du Toro Blanco, votre grand confrère italien, Internazionale Ediperiodici (et sa rédaction, avec ses 20 mensuels) m’écrit au sujet du « splendide « El Toro Blanco » (...) C’est un ouvrage très élégant et raffiné, riche de fascination... ». TEXTUEL. –J. M. Lo Duca, carta dirigida a mi editor J. M. Berenguer, Ediciones La Cúpula, París, octubre de 1989.

Anne Rubenstein del periódico de *New York Village Voice* escribe un artículo sobre el nuevo cómic español, citando entre los álbumes más interesantes *El toro blanco*:

So there you have my favorite chapters in this nonexistent anthology. I’ve left things out: Laura’s art nouveauish retelling of the minotaur myth from the point of view of the minotaur’s mom. *El Toro Blanco*, or Max’s ultraviolent appropriation of Peter Pan as *Peter Pank*. (Pank = Punk, get it? Tinkerbelle with a Mohawk, etc.) And not all Spanish comics are great art. But none of them is as formulaic and uninspired as *Spiderman*—perhaps because so many wretched mainstream American comics are on the market there anyway. Cartoons, the most dreamlike of media, tap into the anxieties and desires of mass audiences. That’s what Spanish cartoonists have managed to do, without limiting their audience to 13 –year– old boys. If someone finally dis produce my imaginary marvelous anthology with decent production values, at a reasonable price, more American cartoonists might learn to do the same. –Anne Rubenstein, “La ciudad de Toons: Spanish Comics Get Serious”, artículo publicado en el periódico de *New York Village Voice* (USA), Voice Literary Supplement, February -1990.

En el *currículum* de Laura, en el apartado “Estudios sobre su obra” incluye mi trabajo de doctorado:

Doctorado final de carrera de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, realizado por M. DOLORES MADRID GUTIÉRREZ (junio 1990). Dicho estudio, fue supervisado por la profesora (doctora) de dicha Facultad Elena Catena y analiza las historietas publicadas por LAURA desde 1981 hasta el primer álbum EL TORO BLANCO (junio 1989) titulado “EL CÓMIC: LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA”. Con dicho estudio M. Dolores Madrid Gutiérrez obtuvo una Matrícula de Honor (junio 1990).¹¹⁶

J. M. Lo Duca en su estudio *En vue de la realisation de trois dessins animés*, incluye el álbum *El toro blanco* de Laura. En dicho estudio, J. M. Lo Duca hace una reseña a mi estudio de doctorado sobre este álbum con buena acogida:

(...) Cette BD a été l’objet d’une thèse de doctorat à l’Université de Madrid par M. Dolores M. Gutiérrez (juin 1990).

Non seulement le promoteur est en condition de juger immédiatement sur pièce, mais c’est à partir de l’animation pure et simple de ces vignettes que le réalisateur technique du dessin animé achevera son travail. Les planches originales sont davantage qu’une préparation : il s’agit bel et bien des images fixes du futur dessin animé. -Promoteur et auteur : J. M. Lo Duca –qui fait état en passant de son rôle de fondateur des « Cahiers du Cinéma ».

Viviane Alary, estudia en el capítulo V de su trabajo titulado *L’émergence du féminin dans la bande dessinée. Espagnole* (tesis doctoral, Toulouse, 1994). El álbum *El toro blanco*, pero desde el punto de vista del análisis de “le féminin”, que se aleja de mis propuestas en esta investigación, extraigo este fragmento: -3- *Innovation*:

Si cet album est représentatif de la nouvelle génération d’auteurs de comics, il l’est parce qu’il illustre, par son originalité et sa spécificité, l’esprit d’inauguration des libertés et de recherche (cf.rt historique nouvelle génération page 40). Tout en restant à l’intérieur du genre, *El toro blanco* se révèle par sa différence. Il aborde le mythe dans

¹¹⁶ La metodología utilizada en este trabajo, parte de la experimentación con el lenguaje del cómic, y su aplicación al análisis de un determinado número de historietas. Contiene: 1.- “Estudio cronológico y evolutivo desde 1981 hasta 1989”: de sus primeras publicaciones en la revista *El Víbora*, es decir, hasta la publicación de su exitoso álbum de cuarenta y seis páginas *El toro blanco*, de Ediciones La Cúpula (1989), esta etapa es muy importante para ver su evolución. 2.- “Análisis de la trilogía “Clodia, matrona impúdica”; “Ser listo y ser tonto” y “Selvaggia y los pájaros” (publicadas también en la revista *El Víbora* durante la misma década). 3.- “Análisis del álbum colectivo *10 Visions de Barcelona en historieta*. “Al centre del Laberint”. 4.- “Análisis del álbum *El toro blanco*”. Y, expreso: “En este breve estudio e investigación que dedico al cómic, y a una autora, en particular, hago un recorrido sobre la narrativa dibujada de los cómics y de los grandes repertorios de sus principales convenciones semióticas, basándome en aquellas, que creo son más representativas de la obra gráfica de Laura Pérez Vernetti-Blina”. Un repertorio de convenciones y articulaciones, relativo a la iconografía, estudio de convenciones como el encuadre: primer plano, plano general, tres cuartos, etcétera.; descomposición del movimiento, perspectivas ópticas, metáforas visuales... En cuanto al lenguaje literario, cartuchos, onomatopeyas, voz en *off*... Estudio de las técnicas narrativas en las historietas de Laura, como el montaje: puesta en página, *raccords*, solapamientos, etc., puntos de vista, *flash-back*...”.

ce qu'il a de plus obscur et de peu développé. Ce récit est écrit par un homme et dessiné par une femme, à propos d'un passage particulier de l'histoire d'un mythe. Le choix de ce point particulier du mythe permet la mise en valeur du désir sexuel d'un personnage mythique femme (Pasiphae) par un taureau sacré (le taureau blanc), abordant ainsi le thème tout à fait nouveau de la sexualité féminine et de ses fantasmes. Le contenu de la fiction et son expression graphique et narrative, sont autant d'éléments qui offrent matière à analyser le féminin dans ses différents aspects.

Como quedó reseñado, cuando me referí a este álbum al publicarse un avance en la revista *El Víbora*, tras su publicación, la crítica nacional y extranjera, como acabamos de comprobar, lo considerará como un referente del nuevo cómic español por ser un álbum innovador, a lo que alude también esta última reseña de Viviane Alary.

En la TVE 2 (circuito catalán), en el programa *Plastic (17 PM)* realizan una entrevista a Laura en ocasión de la publicación del álbum *El toro blanco*, 12 de junio de 1989, un día antes de la exposición de originales y presentación de la prensa.

3.1.1. Historietas experimentales

Durante este periodo fructífero, lo importante es mencionar aquí su producción de estos años, que le proporcionarán éxito y reconocimiento tanto por sus publicaciones como por sus exposiciones. Laura demuestra una vez más su virtuosismo historietístico, pero además, incorporando cualidades cada vez más personales. Así, en el verano de 1989, publica una historieta corta de tres páginas en color, "Justine", con guión de Laura, basado en una pesadilla angustiosa que tuvo en un período de enfermedad, en la revista *Medios revueltos*, en el número 5, dirigida por el prestigioso guionista y teórico de la historieta Felipe Hernández Cava. En esta historieta se aprecia claramente un estilo de pincelada brutal, dramático (marcos viñetas), jugando con la angustia de la muerte. Expresionismo angustioso, onírico, viñetas con el fin de representar estados de ánimo, estilo serie negra, como se observa en la viñeta 2 de la página 3. Hay viñetas que presenta un dibujo esquemático, se puede observar en la figura central de la viñeta 4, página 1). En esta historieta es importante la utilización del color, el color es frío para acentuar el dramatismo. El color azul se utiliza de formas diferentes: azul como línea dibujo (viñetas 1, 3, 4, de la página 2; y viñeta 3 de la página 4); y azul como masa que rellena espacios (todas las viñetas de la página 1; viñeta 2 de la página 2; y viñetas 1, 2, 3 de la página 3). La técnica utilizada, es de una pincelada sucia y expresionista, en la línea de historietas como *Consuelo Arroyo* (1985), antecedente de *Justine*, estilo

continuado en *La intrusa* (1999), historietas, recordaremos, que son importantes porque entran dentro de su campo de experimentación. La representación del titular estilo *naïf*. En esta historieta se hace referencia al expresionista Georges Rouault, el dibujo se aprieta en una gruesa línea, lo cromático que rellena espacios, con un significado angustioso, que nos habla del conflicto del alma, en el que la representación de emociones prevalece por encima de todo signo. Es una historieta en la que la experimentación juega un papel importante, muy de acorde con la ideología que propugnaba la revista, como un último intento de continuar la línea de la revista *Madriz* (1984), que a su vez recogía los postulados de otra revista, de la que ya hicimos una reseña, *La Luna de Madrid*, y en la que Laura publica una ilustración, como quedó dicho.

Medios Revueltos nacida en 1988 en Madrid bajo la dirección artística de Felipe Hernández Cava pretendía continuar la línea estética de la revista *Madriz*:

Un último intento de continuar la fórmula, depurándola hasta extremos inusuales en el tebeo español, se produce con *Medios Revueltos*, a la que, al cabo de seis números, se da actualmente por fallecida, y que ha servido para añadir al panorama del tebeo español nuevos nombres, como Manolo, Ricard Castells, Jesús Gras, García Revuelta, Nguema, Enrique Flores o Juan Luis Díaz de Corchera.¹¹⁷

Estas palabras de Felipe Hernández Cava sobre la revista, una revista de gran calidad tanto por su diseño como por su contenido, vienen reforzadas por la reseña hecha a esta revista en el Catálogo de la exposición *Tebeos: los primeros 100 años*:

Medios Revueltos intentó en 1988 progresar en la línea estética de *Madriz*, con buena parte de su equipo y con Hernández Cava de nuevo a la cabeza, ya sin parapeto institucional. Siguieron publicando en el ejemplo, (si cabe con más fuerza) la mezcla y convivencia de técnicas y géneros, así como el dominio de lo poético y descriptivo sobre lo narrativo; pero sus seis números contados hablaban de lo difícil que era mantener un producto de esas características en un mercado que empezaba a ser no ya duro, sino implacable, con apuestas más convencionales.

En el artículo de Antonio Altarriba y Thierry Groensteen del periódico *Le Monde*, ya citado, recordemos lo que se dice de esta revista: “La revue *Medios Revueltos* apparue en 1988 (conçue et éditée par l’équipe du défunt *Madriz*), se caractérise de même par la refus de concessions et un très haute exigence artistique”. Felipe Hernández Cava en la extensa entrevista de la revista *U*, ya citada, aclara al periodista ¿por qué el título? ¿Por qué *Medios revueltos*?:

¹¹⁷ Felipe Hernández Cava, Catálogo de la exposición *Viñetas de España*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992, p. 5.

Se me ocurrió el nombre de *Medios Revueltos* porque más o menos por aquellas fechas es cuando vuelve a resucitar toda la polémica sobre los apocalípticos y los integrados y la pertinencia de mezclar o separar lo que se suele denominar Alta y Baja Cultura. *Medios Revueltos* también parecía un buen nombre porque a mí siempre me han interesado otros muchos medios de expresión y creación y cada vez más las publicaciones que había en este país se convertían en publicaciones donde los textos tenían que ser muy breves, informativos y sin apenas análisis. Las excepciones eran *Revista de Occidente*, *Claves de la Razón Práctica*, *Letra Internacional* y alguna otra. El caso es que pensé interesante continuar con el concepto libre que teníamos de la historieta y, además incluir textos que leíamos en revistas de pensamiento foráneas con las que manteníamos buena relación, como *Granta*, y que aquí nadie editaba porque excedían con mucho el espacio dedicado para trabajos de ese tipo. Bueno, ese era el objetivo marcado.

La revista como dijimos sólo duró seis números y la causa de su desaparición fueron por problemas económicos; sólo contaban con la ayuda de la publicidad conseguida en la mayoría de las ocasiones de relaciones personales. Serán las pequeñas editoriales independientes las que animen el mercado del cómic, “que con más empeño e ilusión que medios han conseguido que la generación de autores, surgida tras el cierre de la mayoría de revistas de cómics a finales de los ochenta, hayan podido ver publicados sus trabajos y que autores consagrados puedan seguir haciéndolos”, apunta Jaume Vidal en su artículo “El Cómic, la grandeza de lo artesanal” publicado en el periódico *El País*, 9 de agosto de 1997, como es el caso de Laura.

En este número de la revista Laura publica junto a Miguel Ángel Peña, Jesús Sanz, Juan Luis, Mauro, Jesús Moreno, Fabián, Federico del Barrio, García Revuelta, Javier Vázquez, Spoka, Keko, Raúl, Jorge Artajo, Javier Olivares, Arturo Revuelta, Ajubel, Enrique Flores, Jorge García, LPO. Algunos de ellos procedían de la revista *Madriz*.

En esta revista, a la que nos acabamos de referir, *Medios revueltos*, debería haberse publicado en el número 7, julio de 1990, una historieta larga de diecisiete páginas en blanco y negro, “La intrusa”, el texto es una adaptación del cuento de Jorge Luis Borges del mismo título. Laura, en carta 29 de diciembre de 1991, dice:

El número 7 de *Medios revueltos* es casi definitivo que no se llegue a publicar por lo que voy a intentar publicar mis diecisiete páginas de la historieta “La intrusa” (basada en el cuento de Borges) en una revista suiza llamada “Strapazin”.

La revista *Medios revueltos* cierra en 1991, y el número 7 no llegó a publicarse. Esta historieta se publicará en el libro de Laura *Las habitaciones desmanteladas* (Edicions de Ponent, 1999). Es una historieta como dijimos importante porque entre dentro de sus historietas experimentales, en la línea de otras historietas ya vistas como *Clodia*,

Situaciones, Consuelo Arroyo, *Justine*, por lo que voy a dar referencia de ella en este apartado, que es cuando debería haberse publicado, más cercana en el análisis a *Justine* (1989). Veamos estas observaciones, el titular de la primera página se basa en el diseño de las portadas de revistas y prensa. Para la publicación de esta historieta en *Medios revueltos*, el fondo de todas las páginas era completamente negro, en la nueva edición, el fondo negro de las páginas ha desaparecido, (es una observación importante, ese fondo negro de las páginas para la publicación en la revista *Medios revueltos* da más dramatismo a la historia), pero a la autora le interesó reducir el dramatismo para la nueva edición de 1999, que es cuando se publica, por lo que ese fondo negro ha desaparecido de todas las páginas. La línea toma en estas páginas un tipo de pincelada expresionista, dramática como en la historieta *Justine*, recordemos que las pinceladas más expresionistas las ha tratado en estas historietas reseñadas arriba, y en otras, como *Markheim*, *The secret*. Pero en esta historieta la pincelada es menos violenta, más estilizada y elegante, menos brutal, y más sutil, que en *Justine*. Aun así, en algunas viñetas la línea es tipo “brochazo brutal”, como la define la autora. Con esta gruesa pincelada, negra, oscura, misteriosa, consigue acentuar la atmósfera de dramatismo, tristeza y pesimismo, que caracteriza a esta historieta, adquiriendo un significado angustioso y desgarrador que nos descubren los conflictos íntimos del hombre, en medio de esa atmósfera de duda, de misterio, todo ello dominado por un pesimismo esencial que caracteriza la obra de Borges, llevado al grafismo con un cierto dramatismo (pero menor respecto a *Justine*). En carta 23 de junio de 1992, en la que Laura me envía una copia de *La intrusa*, la propia autora señaló:

A este cuento de Borges yo pensé que le convenía una pincelada expresiva-expresionista retomando las corrientes expresionistas en Arte, para pronunciar el carácter de: MISERIA, INSTINTOS, EXPLOTACIÓN, BRUTALIDAD, DENUNCIA, VIOLENCIA, PESIMISMO. Dentro de la tradición oscurantista en Arte (Goya, “Los Caprichos”).

Sugerencia del misterio a través de esta gruesa pincelada negra, oscura y misteriosa, que recrea a la perfección la atmósfera de la literatura borgiana, a través del personaje principal femenino, nutrida con una gran carga anímica como reflejo de la angustia contemporánea. Esta historieta y *Consuelo Arroyo* tratan el mismo tema, de denuncia, miseria y explotación de la mujer; como vimos, son temas que le interesa tratar a Laura, y a los que hará referencia en otras historietas. Influencia del Informalismo en

Pintura de lo *Gestual*. Asimismo, utiliza la línea pincelada pictórica y caligráfica retomando la pintura caligráfica oriental.

En la entrevista de Roger Omar a Laura, que ya hemos venido examinando, en el apartado “Visualizar un texto”, le pregunta lo siguiente:

EP: ¿Cómo adaptaste al grafismo este relato de Borges?

L: Pues elegí Borges porque en torno a los estilos que suelo tratar ya había elegido línea clara, estilo fotográfico, collage, papel recortado; y en el caso de Borges me interesaba reflejar su mundo sórdido, dramático y pesimista y opté por utilizar una pincelada expresionista, dramática y triste. Encontré que de Borges podía utilizar su literatura con esta pincelada que le representa tan bien.

Vemos aquí el arte de Laura extrayendo de cada disciplina artística su esencia para crear una composición nueva utilizando otro lenguaje, que maneja sus propios códigos que le son específicos hacia una transfiguración del arte. Como iremos viendo, la presencia del Arte y de la Literatura será una constante en nuestra artista; así como las referencias a otras disciplinas, que pueden coexistir dentro de una misma historieta.

La siguiente historieta de la cual la primera página de las tres que consta se publicará en el Catálogo de la exposición *Nuevas Viñetas 1991*, que tendrá lugar en El Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en septiembre de 1991, debería haberse publicado en la revista *Medios revueltos*, en el número 7, septiembre de 1991, que como hemos reseñado desapareció en el número 6, es la historieta “Minnie”, historieta corta de tres páginas en blanco y negro, el texto está extraído de un pasaje de *La vagabunda* de Colette. En esta historieta utiliza como innovación a veces el negativo de la imagen y otras el positivo; el dibujo como línea y en otras ocasiones el dibujo como masa, sirviéndose unas veces de la abstracción en ciertas imágenes, mientras que en otras se ciñe a una visión realista (véase página 1). En la introducción que hace Laura en su libro *Las habitaciones desmanteladas* (1999), que como veremos más adelante es una recopilación de historietas de sus veinte años dedicados al cómic, la mayoría inéditas y otras prepublicaciones, y en el que se publica la historieta que nos ocupa, expresa Laura sobre *Minnie*:

“MINNIE”, extraída de un texto de la escritora COLETTE, propone la visión de la masa compacta del papel negro recortado, en líneas tajantes y definidas o en virutas curvilíneas, en lugar de utilizar la típica línea de pincel o de la plumilla, retomando además el grafismo de un tipo especial de cartelismo que tiende hacia un lenguaje de síntesis, aportando en esta ocasión, nuevas posibilidades a la narración en imágenes.

En algunas viñetas toma el Arte de los papeles recortados que inventan filigranas muy decorativas y diseños eminentemente ornamentales. Combina líneas rectas esquemáticas en algunos dibujos y en otros líneas sinuosas-arabesco dentro de la misma pagina. Con temas ya tratados en otras historietas anteriores, como por ejemplo en el álbum *La Trampa*, pero con otras técnicas y maneras, como el tema del estampado tan relevante o como los otros temas del Retrato, del Desnudo, etcétera, y retoma de alguna manera las influencias de la tradición del Arte Árabe en España. Asimismo se observa, figuras que recuerdan el diseño de carteles de los años 40 y 50, - dice Laura-: “Sobre todo (pero de manera indirecta) los carteles del diseñador Saul Bass, que realizó carteles para películas de Otto Preminger”. Pero no sólo Bass es conocido por su contribución al cine. Fue uno de los mejores diseñadores gráficos norteamericanos de su época junto a Paul Rand y Milton Glaser. Se dice de Bass que “despojó al diseño gráfico estadounidense de la complejidad visual y redujo la comunicación a una imagen pictográfica sencilla”. Su trabajo ha servido de inspiración para muchos diseñadores actuales.



Bass



Laura

En esta historieta Laura tiende a un conceptualismo y abstracción de algunas viñetas hacia la síntesis del mensaje visual. Referencias al Arte Africano; elementos matissianos en la simplificación decorativa, transformación de lo observado en esquemas decorativos, aunque sin renunciar al artificio creativo, como se puede observar en algunas viñetas; abundancia de iconografía simbólica.

Ilustra por esta época, las portadas de los tres libros del escritor John Christopher, *La Trilogía de los Trípodes: Las montañas blancas (I), La ciudad de oro y plomo (II), y El estanque de fuego (III)*, para la Editorial Círculo de Lectores, en 1990.

Como venimos viendo, compagina la publicación y la ilustración junto con la fotografía y exposiciones: se celebra la exposición colectiva *Cava de Autor*, en la inauguración de la nueva galería de arte *4RT Galería*, (diciembre-febrero de 1989-1990). Son una serie de serigrafías firmadas y numeradas por los autores en una tirada limitada como etiquetas de cava (cava Brut-Massachs). Dicha exposición fue organizada por MamaGraF y Castelló y viajó a Nueva York (Hotel Hilton), a Luxemburgo (CEE).

En febrero de 1990, publica dos ilustraciones que ocupan dos páginas de la revista italiana especializada en erotismo *Glamour Internacional*, en el número 14.

En una escena de la película *Sauna* de Andreu Martín, director de cine y guionista de cómics, aparece una de las protagonistas (de nombre Laura), que se introduce en una sauna, coge un número de la revista *El Víbora* con la propaganda (en la contraportada, bien legible) del álbum *El toro blanco. (cose-up)*. Esta escena se emite también en el *Informatiu Cinema* de TV3, el 25 y 26 de abril de 1990.

En abril de 1990, realiza una serie de ilustraciones para la empresa de audiovisuales Sonomultivisión de Barcelona.

En mayo de 1990, realiza las fotografías del *long play* y *single* del grupo de rok *Sacred Dolls*.

El 25 de julio de 1990, es entrevistada para la televisión austriaca en el programa *Exlarge* (filmación en la casa-estudio de Laura), y se emite los días 2 y 3 de septiembre de 1990.

Presenta una ilustración en color para el relato *Licor de Erizo* de Andrés Trapiello, para la revista *Dunia*, en el número 18, publicada en el mes de septiembre, 2ª quincena, de 1990.

En 1990, aparece un avance de seis páginas en blanco y negro, de la eminente publicación de su nuevo álbum *La Trampa*, de temática erótica, en la revista *El Víbora*, en el número 128, (véase la reseña hecha a esta publicación en dicha revista) a la vez que aparece una extensa biografía-entrevista a Laura, (como vimos) a finales de agosto de 1990 por Jesús Benavides.

3.1.2. Sensualidad y erotismo. “La Trampa”, (1990), álbum con dibujo y guión de Laura

En septiembre de 1990, aparece el álbum *La Trampa*, su segunda historia larga de cincuenta y seis páginas en blanco y negro, con guión de Laura, y una introducción de Joseph Marie Lo Duca; y presenta la contraportada del álbum una fotografía de Laura por el fotógrafo A. Salvarezza,¹¹⁸ en Barcelona, de Ediciones La Cúpula. El 7 de septiembre de 1990 a las 8 de la tarde se presenta el álbum *La Trampa*, a la prensa en el Local/bar de Barcelona. Se dedican álbumes por el autor y se exponen originales.

El estilo narrativo de LAURA continúa la evolución formal y temática iniciada en su anterior álbum (“EL TORO BLANCO”). Destaca la minuciosidad y el detallismo en el tratamiento de los escenarios de la acción, contrastando vivamente con la clara definición del trazo en la desnudez de los cuerpos. Su personal y elegante expresión gráfica logra crear secuencias de gran belleza plástica, de atractiva sensualidad y morbidez.¹¹⁹

Josep Marie Lo Duca en el prólogo que le dedica al álbum “Laura o lo imposible”, escribe:

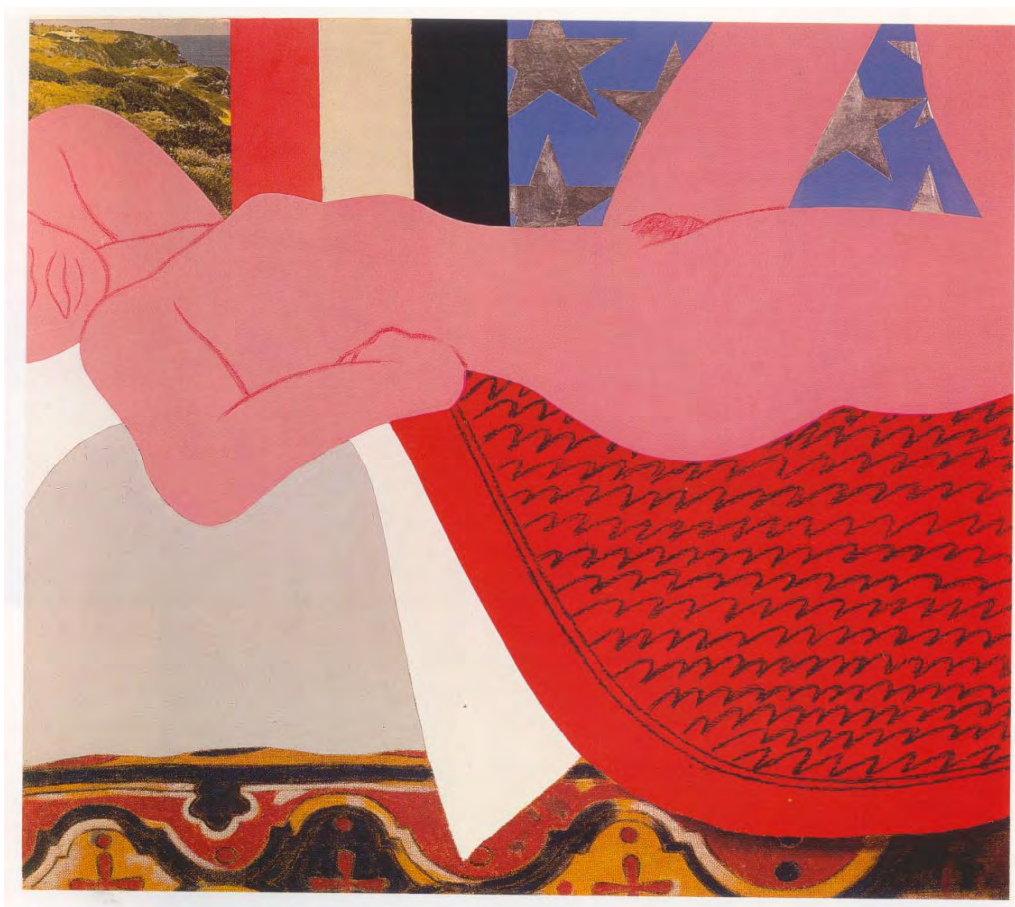
La imaginación no es suficiente en las historietas y, por lo tanto, Laura ha logrado un estilo que sólo le pertenece a ella y que se muestra aquí en toda su fuerza. Encuentro en esta *Trampa* –más abierta sensualmente que el mundo mágico de Pasifae– una amplia demostración de una pequeña tesis que sostuve en un congreso de la Facultad de Medicina (París); desde que apareció el arte –incluso bajo sus formas más modestas, como la rima en el lenguaje o la simplicidad de la línea en el dibujo– “El efecto excitante específico cesa”. En otras palabras, la pornografía se esconde y desaparece. El verdadero erotismo entra en juego. Es la conclusión que fluye sola desde el comienzo y que le da a Laura los laureles que brotan de su arte.

A parte de los comentarios dedicados a este álbum cuando empieza a publicarse un avance en la revista *El Víbora*, en la mayor parte de la historia el interés está concentrado en los retratos, figuras, cuerpos, personajes pero en ciertas páginas el escenario cobra protagonismo contrastando en barroquismo con la simplicidad de las figuras. El personaje central Madame Augusta está caracterizada y representa junto a Pasifae, personaje principal femenino de *El toro blanco*, el prototipo femenino de moda de los años 50 (véase Lámina I). Laura hace un estudio de diferentes culturas y épocas para la elaboración de este álbum: “Me acerco al Arte Oriental, (árabe, chino, indio, japonés), al Art Nouveau, al Modernismo catalán, a autores B.D. sado-maso, Tom

¹¹⁸ Andrés Salvarezza, fotógrafo argentino afincado en España, que colabora con Laura, tanto en reportajes fotográficos como en la historieta.

¹¹⁹ *El Víbora*, “La Trampa” de Laura, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1990.

Wesselmann (erotismo) y a Allen Yones”; así como a Roy Lichtenstein - escribe Laura. Los desnudos de Wesselmann de succulentas curvas inspiradas en Matisse; y las imágenes de Allen Yones tomadas de revistas fetichistas de un mayor contenido sexual. Al igual que en *El toro blanco* las influencias de dibujantes como Stanton, Beardsley, especialmente en el tratamiento de los cuerpos y decorados, así como David Salle (en la pintura de los ochenta, en su disposición a usar toda una gradación ecléctica de imágenes chocantes); para todos estos autores, véase el Catálogo de la exposición *Arte Pop*, celebrada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid tras haberse presentado antes en Londres y Colonia, del 23 de junio al 14 de septiembre de 1992; por otro lado,



Tom Wesselmann, *Great American Nude*, n.º 1, 1961.

referencias a la pintura de Modigliani (estilista del cuerpo humano); véase el Catálogo de la exposición *Modigliani y su tiempo*, celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza/ Fundación Caja Madrid, del 5 de febrero al 18 de mayo de 2008. En este álbum Laura tiene un interés en hacer un estudio muy exhaustivo en la caracterización de los

personajes, pormenorizando hasta el más mínimo detalle el estilo que quiere reflejar en los retratos de sus personajes adaptando a la perfección esa pose, gesto, o expresión aprehendido de una época determinada que quiere reflejar o una particularidad de una cultura, como en este caso extraer del baile folklórico su esencia y plasmarlo en una pose estudiada para investir a su personaje de un carácter, porque en este álbum Laura se plantea “un estudio de personalidades y de relaciones entre personas”; (véanse Láminas II y III). Estas láminas facilitadas y comentadas por la propia autora le han servido de base para la realización de algunos dibujos del álbum:

Ciertas actitudes, poses, gestos de Pasifae, Madame Augusta y en otras mujeres, recuerdan el baile flamenco, el orgullo y la arrogancia del folklore andaluz. El maquillaje prototipo de los años 50, facciones filosas y cortantes (Ava Gardner, y los dibujos de Rene Gruau”).

La página de este nuevo álbum, como ya dijimos en su momento, está estructurada en bloques de cuatro viñetas que se repiten en las cuarenta y ocho páginas de que consta el álbum. Es una nueva propuesta diferente, un nuevo reto respecto a su anterior álbum *El toro blanco* en una nueva forma de tratar la lectura. Con esta estructura de la página se consigue dar mayor protagonismo al movimiento interno dado que se mantiene una forma monótona de las viñetas para aumentar la importancia del movimiento del dibujo interior. Esta norma se rompe tan sólo en dos o tres páginas.

En las primeras diez páginas (páginas 9 a 18) el estudio principal son las imágenes y el texto es más bien secundario y adaptado al *voyeur*, luego el texto adquiere más importancia al desarrollar la trama (páginas 18 y siguientes). En este álbum la escenografía adquiere un relieve especial como un preámbulo para dar inicio a la acción: Estudio concentrado en el grafismo blanco y negro que contrasta con los cuerpos blancos en un escenario barroco, suntuoso que conforma una atmósfera envolvente. El estudio concentrado sobre todo en dos géneros: el Retrato y el Desnudo en el que la autora realiza un estudio de los cuerpos, algunos lánguidos, en la línea de Modigliani: *Retrato de Madame Hanka Zborowska*; y el retrato de Madame Augusta: el mismo contorno oval, o el cuello excesivamente alargado o estilizado) o atléticos, en otros, (según el personaje), algunos deformados en el movimiento para acentuar la sensación de languidez y sensualidad en su desnudez.



Amadeo Modigliani
Retrato de Madame Hanka Zborowska
(¿Lunia Czechowska?), c. 1918
Museo de Arte de San Francisco
Foto: Donato y Donato

est-Picasso, desde se podía escribir de aquí lo que con características y con el mismo di-
ramen del arte de las vanguardias de Angue-
"Cada buen espíritu sufren en sus
venenos, y muchas veces para que venan el
recuerdo de su anterior (de la perdición) "Modi-
esto tenía en su mente. Si venían. Su
esta vida no fue más allá del arte.

Modigliani pasó el lado de Picasso
acostumbrado para hacerlo de su capacidad de
emprender, a veces, en su mente. El escritor
André Salmon, figura una ventral de aquella
lohemis del período de entreguerras y buen
amigo de ambos, edita en su octavo libro la
en memoria de Modigliani el primer encuentro
de los dos primeros entre de la algar Chichy.
En la escena descrita, "Dada" (el diámetro
familiar con el que también se conocía a
Modigliani) tiene un vaso de vino de Boute-
se en su mano cuando opera dos clientes del
bar donde está sentado, entonces el par de
un hombre y una mujer de cada una y
posteriormente con un vaso de vino a su
habituado, explica Salmon, entre los caracteres
de entonces, una gran figura de un con
muchos de ellos sobre los cuales se refiere
"Como granos de granillo" del hombre, que
lleva un suéter a una peca blanca. "Y ha visto
a Picasso con su chacha". Al día siguiente
Modigliani se presenta de su tierra y a donde el
pintor: "Entonces, 'No es nada, momento
Picasso'". Cuando el hombre de la goma
se lo confía y le pregunta al desconocido
si es "Picasso", él dice que sí, y que la
señal el dedo de su mano derecha el día de
que vive en una galería un poco y un grande.
"El pintor estaba firme: Pablo Ruiz, y el
gracioso. Picasso. No dudó en un instante de
la identidad de la mano".

Los dos pintores se miran a los ojos, pero,
pero, pescal, ambos del italiano, Picasso
refusa hablar de arte. "Nada nuevo estético",
—dice Salmon— que ese gran hombre
de tanta colibris, y tan maravillosamente,
milagrosamente, perspicacia, entonces, que
completando su obra, entonces y realme-
con la afirmación de que pese a haber
conocido Picasso, desde que tuvo dios,
muchas veces de ambos corresponden a
su propia arte (por el momento, entonces),
al malagueño solo se le dio en las
conversaciones de café, alguna al dibujo

lógico. Picasso primero en aquel momento
habla de su vida y de los momentos de
Montezuma. Después conversa a Modigliani,
que lleva poco tiempo en París, sobre los
y adios. Y tanto es la admiración de Modi-
nante el entusiasmo por estar allí, frente a Pi-
Bata, que al día que vino se fue a su cla-
diccio, se volvió un momento, de inmediato,
aceptado por Picasso. La historia continúa
un desarrollo en estos términos: pasados
los días, y cuando ya "Dada" en su
apropiación para salir fuera de Montezuma
el momento Picasso se encuentra a su
antiguo prestador más que nunca el "pelo
Modigliani", y creyendo desahogado hacia
como para volver al gusto. Se dedica en el
bata de su vida después un taller de los
franceses. Pero "Modi" tenía un don de aquél
en su ciudad, y según Salmon, que está
presente, se ganó la fama y la fama. "Al
que quiere vivir, él mismo, él, Picasso". "No
lo ha olvidado" "Y entonces, "Y entonces
en la calle Godey de Monty, "Cien veces
Y es 1918, una francesa. No le voy a dar
el cuadro. Pablo. No intereso, a que el
a veces lo de cuando que sus yidos.
"¿Que quieres hacer?"

El fabuloso presente de Modigliani no
impidió sin embargo en los años siguientes.
El cuadro los dos de origen, refirió a que
una gran figura familiar de la obra
descendiente del momento Barak. Salvo
destacó de acuerdo con los primeros
testimonios de las campañas de la academia
de pintura de la época, que su perfil de que
y "Modi". "Dada" al final y pronto a la
el cuadro que en los años y al final
le gusta, entonces, disca, por lo tanto
más de una vez en agosto con el pape-
de su "Modi". Entre los dos momentos
de aquellos períodos, Dada, David,
convenciendo, en su nivel, agitando, por
la facilidad que con la que "Dada" está
en sus conversaciones a Schopenhauer y
Nietzsche. "Los dos" En un momento, en la
llega a escribir a mano en la obra de gracia,
de su ejemplo de "Dada" de Nietzsche. Pero
éste, figura— como a Dada— entre sus
actores de cámara. La luz, cuando, cuando
aunque de su pulso con quienes figura a
entonces, que Modigliani graba
a menudo en los años siguientes



Amadeo Modigliani
Retrato de Madame Hanka Zborowska
(¿Lunia Czechowska?), c. 1918

Laura Pérez Vernetti-Blina
Madame Augusta. *La Trampa*, 1990

La línea precisa, destaca el arabesco del dibujo con valor ornamental (por ejemplo, véase la página 34, viñetas 3 y 4) al igual que en el álbum *El toro blanco*, se observa multiplicidad de lecturas procedentes de la visión fotográfica, de la pintura, del vídeo y cinematográfica. Algunas viñetas barrocas y otras extremadamente simples pura línea clara (por ejemplo, véanse viñeta 3, página 14; viñeta 3, página 51, referencias a Modigliani *Desnudo reclinado*). Es una historieta muy esteticista, en la que la belleza y elegancia de las imágenes nos muestran, los fantasmas sexuales, el fetichismo (un mundo misterioso y elegante).



Modigliani



Laura, álbum *La Trampa*, 1990.

LÁMINA I

(11-7-91)

Elementos de los años 50 que se pueden observar en mis dibujos:



← SINGULARIDAD
SILUETA,
CUELLO,
(ALO BORTICELLI
Y MODALIANI)
JUNTO A
MAQUILLAGE
O RASGOS
AFILADOS

EL ENCANTO
DEL ZAPATO PUNTA
AGUDA Y
↓ DE AGUJA



→ Y EXPRESIÓN ROSTRO
POSE TÍPICA 50' QUE YO COMO INCONSCIENTE
METE - LA KUIDET BORTICELLIANA Y
AGUDA



P.D. Oja detalle 50' con
los pechos en punta -

Lámina I

Amb elles ac-
"tocaors" Paco

Redacció

UNA MADAME AUGUSTA



La "Tati"

(17-6-91)

C
M
E
C
Sol
BW
A
S
F

XI

Cel
«la
Dir
a l
Ca

To
Div
a l

Pla
Div
a l
Ca

687100 322

Pose de las mujeres que aparece a veces en el film "La Trampa"
en las pgs. 16-20-21



El actor, director, bailarín y coreógrafo Gene Kelly rodeado de sus girls.

Lámina III

En la exposición titulada *De Tebeo! Laura. Dibuxos-Historietes*, celebrada durante la primavera (del 6 de maig al 20 de juny) de 1993, en Al Bagdad Café, Aula de Cultura de San Feliu, L'Hospitalet, se expone el álbum *La Trampa*. Es entrevistada por Radio 3 de Radio Nacional de España para el programa *Alta Impedancia* de Ruíz de Villalobos, sobre el nuevo álbum *La Trampa*, grabado el 6 de septiembre de 1990.

En una carta de Laura, fechada el 26 de junio de 1992, anuncia que “el álbum *La Trampa*, se ha vendido a un editor sueco; a otro norteamericano y parecen interesados también en Noruega”.

Realiza una serie de dibujos para imprimir en trajes, camisetas, pantalones y faldas de la diseñadora Agatta Ruíz de la Prada (en junio de 1989 lo entrega) para la temporada de primavera-verano de 1991, que se presentan en un desfile en el Salón Cibeles de Madrid, en septiembre de 1991, los días, 25, 26 y 27.

Entrevista para la TV francesa para el programa *Style de Ville*, producido por la Sept, difundido en FR3, en ocasión de la publicación de *El Víbora* en Francia, se graba el 6 de agosto de 1990. Se emite un sábado de octubre de 1990.

Laura empieza a publicar una nueva serie (para publicar más tarde como álbum) en el número 132 de diciembre (especial Navidad) de 1990, de la revista *El Víbora*, el primer episodio de seis páginas en blanco y negro de una historia larga *El caballero d'Eon-o El Travestido de Estado*, Laura y guión de J. M. Lo Duca; en el número 137, se publica el segundo episodio de seis páginas en blanco y negro. (Véase la reseña hecha a esta publicación en la revista *El Víbora*). Este proyecto quedó sesgado, publicándose sólo hasta el segundo episodio, como hemos reseñado arriba, en el número 137, de *El caballero d'Eon –o El Travestido de Estado*.

Durante los meses de enero y febrero de 1991, se lleva a cabo la exposición de dibujos y originales de cómic en el Aula de Cultura Sant Feliu de Hospitalet de Llobregat, en la que participa Laura.

3.1.3. “B.D. à part, Laura “Antològica”. “Nuevas viñetas 1991”

Toda esta trayectoria exitosa desde sus inicios como autora de cómic la conducirá en 1991 a la gran exposición *Nuevas Viñetas 1991*, de la que ya dimos un avance, y en la que se rendirá un homenaje a Laura dentro del apartado “Otros Lenguajes”: “Laura, antològica”. La inauguración tendrá lugar, el miércoles, 18 de septiembre de 1991 a las 13,00 horas, en la Sala Millares, en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, organizada por el Instituto de la Juventud y el Ministerio de Asuntos Sociales,

celebrada durante el otoño (18 de septiembre hasta el 20 de octubre) de 1991. Inaugura la exposición la ministra de Asuntos Sociales, Matilde Fernández. Concebida por el comisario Felipe Hernández Cava, conocido crítico y guionista del medio. La muestra está estructurada en dos apartados: autores noveles españoles, suizos y franceses: “Trece Jóvenes”: Ángel Fernández, Fernando Iglesias, Francisco T. Linhart, Man Meni, Isidro Ferrer, Jesús Sanz, J.A. Troya, Miguel Serrano Almagro, Mikel Díaz de Corchera, Patricia Albajar, Kosta, Rosana Pérez, Santiago Sequeiros. Y *Otros Lenguajes*. B.D. à part, Dave Mckean, Laura. Se publica un catálogo de la muestra con un ensayo introductorio de Felipe Hernández Cava, situando la obra de Laura “entre los artistas de vanguardia con mayor personalidad de la historieta española”, con el título *Nuevas Viñetas 1991*, publicado en la revista *In Juve*, extra número 2, de 1991, que entra dentro del proyecto de la política que está siguiendo el Instituto de la Juventud para promocionar la obra de artistas jóvenes. Este catálogo contiene las siguientes historietas de Laura expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo: *Clodia, matrona impúdica* (*El Víbora*, 1983). Dibujos *Maracaibo*; guión Onliyú. Historia basada en un cuento de Marcel Schwob. *Emma Zunz* (*El Víbora*, 1984), color, adaptación de un cuento de J. L. Borges. *Minnie* (1991). Extraída de un pasaje de *La vagabunda* de Colette. (Se publicará en 1999, en su libro *Las habitaciones desmanteladas*, de Edicions de Ponent), e incluye una referencia detallada del repertorio de publicaciones y exposiciones de Laura hasta este año, 1991.

¿Cuáles son los objetivos que persigue esta exposición? Magdy Martínez Solimán,¹²⁰ en la introducción que dedica a este catálogo escribe:

(...) se trata de apoyar la creación de aquellos jóvenes españoles que, en este caso en el ámbito de la historieta, apuntan un evidente espíritu de renovación y de búsqueda en uno de los medios más dinámicos de nuestra época, al que, no en balde, algunos pensadores han querido ver como el vehículo más idóneo para la expresión de la fragmentación discursiva de nuestra contemporaneidad. Trece autores fueron los encargados hace un año de dar fe de la capacidad de los dibujantes españoles para poner en cuestión los estereotipos que siguen estigmatizando este lenguaje como una manifestación artística de segundo orden y trece autores vuelven a ser en esta ocasión los que ponen de manifiesto la interpenetración creciente, sin que ello afecte a su especificidad, de los diferentes discursos artísticos que confluyen en nuestro presente.

Pero, al mismo tiempo, *Nuevas Viñetas* persigue la exploración de ese mismo fenómeno en otros países de esta Europa que camina, a pasos agigantados, hacia la desaparición de sus fronteras. (...)

Confrontar el trabajo de nuestros jóvenes con el de los creadores europeos que, populares en mayor o menor grado, han hecho también de su quehacer una apuesta por la vitalidad de un medio centenario: tal es el fin último de *Nuevas Viñetas*, sin soslayar

¹²⁰ Director general del Instituto de la Juventud.

que el mismo hecho de que estemos hablando de un arte nacido por y para la reproducción haga imprescindible su recopilación en este número especial de nuestra revista.

Felipe Hernández Cava, reflexiona en su introducción al catálogo sobre la situación de la historieta, subrayando que los problemas acucian también, aunque en menor medida, a otros autores europeos. Dice:

Espacios, sin embargo, como *Nuevas Viñetas* deben servir para poner de manifiesto que hay una cantera, de la que en esta ocasión volvemos a extraer trece nombres, que se renueva en las sombras y que reclama con la calidad de sus trabajos un soporte permanente desde el que poder evolucionar en confrontación con los lectores para los que crean, al tiempo que contrastamos su problemática con la de otros dibujantes europeos que deben soportar problemas similares.

Esta exposición también es un homenaje a la historietista española Laura, “Laura, antológica”, titular que recoge el diario *Ya*, que expone junto a las muestras monográficas de cinco autores suizos y a la del británico, McKean, que presenta en esta exposición sus trabajos menos comerciales”.

Carmen Duerto del diario *Ya*, recoge esta exposición en su artículo “Nuevas Viñetas 91” en el Museo de Arte Contemporáneo: Los cómics más jóvenes”:

En la sala Millares del citado museo se podrán contemplar las viñetas de cómics de trece autores españoles “Trece jóvenes” y la muestra paralela llamada “Otros lenguajes” que da cabida a los jóvenes europeos.

(...).

Paralelamente, en “Otros lenguajes”, se muestran los trabajos que han realizado los suizos Andrea Caprez, Antoine Guex, Mix Remix, Noyau, Tito y el británico Dave McKean, cuya obra está teniendo una decisiva influencia en la renovación estética que convulsiona hoy la historieta internacional.

Laura, antológica

Dentro de “Otros lenguajes” se podrá ver una muestra antológica de la dibujante Laura, conocida por sus viñetas de la revista *El Víbora*, publicación que ha venido ofreciendo en los últimos años uno de los ejemplos más esperanzadores de los derroteros por los que podría caminar el tebeo español.¹²¹

El periódico *El País* también se hace eco de esta exposición, el resultado de la indagación lo resume el periodista así:

La exposición *Nuevas Viñetas 91*, que reúne una muestra de la historieta más renovadora y experimental realizada en Europa, se inauguró ayer en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (...).

Nuevas Viñetas 91 se divide en dos grandes bloques, el principal de los cuales está protagonizado por los originales de las historietas realizadas expresamente para esta

¹²¹ Carmen Duerto, “Nuevas Viñetas 91” en el Museo de Arte Contemporáneo: “Los cómics más jóvenes”; “Cultura”, *Ya*, Madrid, miércoles, 18 de septiembre de 1991, p. 25.

exposición por trece autores españoles que no superan los 30 años. Felipe Hernández Cava, comisario general de esta muestra, afirma que la idea de *Nuevas Viñetas 91* se apoya “en la política que está siguiendo el Instituto de la Juventud para promocionar la obra de artistas jóvenes y que, en el caso de la historieta, se inició el año pasado con una exposición semejante”.

El segundo bloque presenta monográficas dedicadas a Laura, colaboradora de *El Víbora*, un colectivo de seis autores suizos, *B.D. à part*, y a la obra del británico Dave McKean, uno de los historietistas europeos más renovadores de estos últimos años que dibujó el álbum *Arkham Asylum*, una aventura de Batman.¹²²

Esta exposición paralela de jóvenes suizos y británicos, tiene como finalidad mostrar los trabajos de lo que se está haciendo en Europa en este momento, en el mundo del dibujo.

A dicha exposición tuve el honor de asistir junto con la Doctora Elena Catena (profesora emérita de la Universidad Complutense de Madrid y que dirigía esta tesis doctoral); y también tuve el honor de presentarle a la autora Laura Pérez Vernetti-Blina).

La década de los ochenta comenzó con excelentes esperanzas para Laura: Tenía ya un nombre en el cómic, era conocida internacionalmente pero la nueva década se presentaba un tanto inquietante e incierta en la industria del cómic; contaba con excelentes amistades relacionadas con el mundo de la historieta y estaba en un momento de auge y se esperaba todavía mucho de ella: lo que había conseguido a lo largo de esta década era todavía el indicio, de una gran carrera, como habían augurado mucho tiempo atrás guionistas de la talla de Onliyú, J.M. Lo Duca o Felipe Hernández Cava.

Lo que caracteriza a la nueva década, la de los noventa, es la progresiva dependencia de material de producción extranjera. Es evidente, que el nivel ha descendido por el carácter excesivamente convencional, unido a la falta de calidad de los guiones y unido también a un cierto desencanto gráfico, con una industria pequeña apocada a la subsistencia, que se mueve con cautela y no quiere correr riesgos, sin percatarse que este inmovilismo está conduciendo a la desaparición de la historieta. Joan Navarro en un artículo, arremete contra este inmovilismo y dice:

No sé si en un futuro próximo el mercado español creará las condiciones necesarias como para canalizar la producción de una vanguardia a través de vehículos apropiados, con una industria más agresiva, innovadora y sobre todo a partir de una mayor inversión y dirección editorial.¹²³

¹²² Antoni Guiral, “ ‘Nuevas viñetas 91’ recoge la obra de jóvenes artistas europeos”; “La Cultura”, *El País*, Madrid, jueves 19 de septiembre de 1991, p. 37.

¹²³ Joan Navarro, “Una generación privilegiada”, en *La nueva B.D. española*, obr. cit., p.11.

Felipe Hernández Cava, unos años más tarde, en 1991, en la introducción que hemos venido viendo del Catálogo dedicado a la exposición *Nuevas Viñetas 1991*, viene a cuestionar la situación tebeística española, en la que lamentablemente ese esperanzador sueño de Joan Navarro en las palabras citadas arriba, no se corresponden con la situación tan precaria por la que camina la industria española del tebeo:

El tan manido concepto de reconversión, qué se le va a hacer, no ha llegado por el momento a la industria española del tebeo que, en el umbral del nuevo siglo, sigue encarándose con la misma mentalidad de los tiempos en que era un negocio casi familiar afrontado a corto plazo.

A pesar de todo, España es un país rico en creadores e irán surgiendo nuevos valores pese al abandono de muchos artistas jóvenes con talento que dejaron sus ilusiones en el camino y se vieron abocados a la renuncia de la investigación narrativa para dedicarse a otros campos de investigación como la pintura, la ilustración, el cartelismo, etcétera. Y ha propiciado igualmente el que muchos otros jóvenes se muevan en la marginalidad, como último recurso para poder seguir expresándose con libertad artística. Veamos, pues, lo que acontece en los inicios de esta década de los noventa en palabras de Felipe Hernández Cava:

Como lectores, pues, se nos ha devuelto a una tediosa normalización, bien distante de aquellos momentos en décadas pasadas en que los autores de historietas cuestionaban los límites del medio en cada uno de sus trabajos. Ni el espíritu de los setenta, que ejemplizaron firmas como Carlos Giménez, Luis García, Enric Sió o Alfonso Font, ni el de los ochenta, que podemos resumir en las aportaciones de las revistas *Cairo*, *El Víbora* o *Madriz*, palpitan hoy en los tebeos que pueblan los kioscos.

Antonio Altarriba parece también darnos la razón cuando en su estudio que hemos analizado más arriba, en el nuevo apartado dedicado a la década de los noventa, cuyo artículo titulado “Los noventa, la Historieta en la era de las nuevas tecnologías. Las fórmulas para la supervivencia”, escribe casi al inicio del artículo:

(...). Al contrario de lo ocurrido en otros países europeos, la renovación no se hace desde la evolución de los recursos disponibles sino desde la creación o el aprovechamiento de otras infraestructuras. Ni la industria editorial ni los profesionales que en los años sesenta se encuentran bien asentados dentro del sistema sienten la tentación de explorar las nuevas vías que se van abriendo. No toman la iniciativa, como lo hace en Francia la revista *Pilote*, de crecer con su público e ir planteando propuestas más atrevidas. Parece como si las empresas estuviesen tan anquilosadas en los hábitos adquiridos que ni siquiera pudieran plantearse la reconversión. Así que las nuevas orientaciones de la historieta empiezan a elaborarse desde los alledaños de la industria instituida y sus creadores aparecen como nuevos valores o bien se encuentran trabajando para el extranjero a través de las agencias.

Los autores de la historieta española no sufren una “transición” como ocurrió en esos mismos años en la política, dice Altarriba, si no que “el nuevo régimen de la historieta no es producto de la transición sino de la ruptura”, como ya ocurrió con la generación de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, en las que ninguno de los grandes autores “traspasa el ámbito tradicional de su manera de hacer para incorporarse a las nuevas publicaciones y a los nuevos temas”, añade. Aunque señala que hubo una excepción como Vázquez, que fue recuperado por otras revistas “de corte muy distinto a sus soportes habituales como *Hara Kiri* o *Makoki*”. Prosigue en su estudio Altarriba guiándonos hasta los años que nos ocupan con las siguientes palabras:

(...). Los autores que protagonizaron la renovación de la historieta en los años setenta y ochenta tampoco lograron atravesar la barrera de los noventa. Nombres tan imprescindibles en aquella época como García, Beá, Font, Ortiz, Leopoldo Sánchez, Saladrigas, Fernando Fernández, Antonio Segura, Segrelles, Garcés, Beroy, Negrete, Estrada, Espinosa, Guillén, Cifré, Seguí, Pons, Nazario, Martí, Montesol, Sento y así hasta prácticamente todos se distanciaron o se apartaron definitivamente de la historieta, a pesar de que todos ellos se encontraban en un momento de plenitud creativa. Reciclados en la pintura, en la ilustración, en la publicidad o en otras actividades, probablemente menos estimulantes para ellos que la historieta, pero más rentables, fueron abandonando el terreno como consecuencia, fundamentalmente, del cansancio y de la frustración que dejó una época tan agitada. Algunas de las figuras más importantes de aquellos años como Gallardo, Max, Torres, Prado, Pere Joan, Pellejero, de Felipe, Azpiri, Micharmut o Carlos Giménez continúan actualmente en contacto con el medio, pero sus colaboraciones son esporádicas, ofrecen con frecuencia formatos inusuales o vienen motivadas por la reedición de viejo material. Muy pocos son los que, como Javier Olivares, Tamayo, Calpurnio, Sequeiros, Laura, Bernet, del Barrio o Ana Miralles mantienen una cierta regularidad de publicación y, menos aún, los casos que, como Ricard Castells, han visto despegar su obra con mayor fuerza que en las décadas anteriores. Todo indica que la senda, cada vez más estrecha en alicientes y rendimientos económicos, por las que se encamina la historieta sólo permite esta precaria relación a quienes fueron sus más firmes pilares y ahora tan sólo pueden conservar un interés circunstancial y algo nostálgico. (p. 221).

Queden como testimonio estas palabras nada halagüeñas para el futuro de la historieta española. En general se tenía el convencimiento de que la historieta estaba atravesando un mal momento. En este clima tenso, cargado de inseguridad y desesperanza la condición industrial de la historieta había condenado a muerte a la misma historieta, no es de extrañar que la joven promoción de dibujantes de la *nueva historieta española* sintiera un resquemor a continuar en ella por no encontrar un camino que les permitiera seguir expresándose como artistas en la línea deseada.

Joan Navarro escribe en el artículo “Una generación privilegiada”, cuyo párrafo final dice: “De cualquier modo quedan como muestra de la riqueza de toda una generación, toda una serie de autores y obras que serán muy difíciles de superar”.

4. Laura (1992-1999)

A este momento primerizo, pero ya muy maduro estilísticamente, se pueden adscribir las siguientes obras de Laura que producirá en la década de los noventa. Década que empieza para ella dejando atrás sus inicios que culminaron con la exitosa publicación de sus dos álbumes *El toro blanco* (1989) y *La Trampa* (1990); representada en Angulema 1989 *La nueva narrativa española*; así como la publicación de algunas de las historietas que entran dentro del campo de sus historietas experimentales y su presentación en la gran exposición *Nuevas Viñetas 1991*, una muestra de la historieta más renovadora y experimental realizada en Europa, en la que Laura expone en el apartado dedicado a “Otros lenguajes”: Laura, “Antológica”, en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

Otras puertas abrirán a la autora el camino para seguir publicando, pese al cierre de muchas revistas en esta década que empieza Laura consigue sobrevivir y sigue publicando. Como dijimos es en la segunda mitad de los ochenta cuando empieza a marcarse la crisis que conlleva la desaparición de muchas revistas empezando por *Tótem*, la revista que marcó el arranque de un cómic adulto, cierra en 1985. En este mismo año desaparecerá *Rambla*; en 1986 lo hará *Comix Internacional* y la revista *Madriz* en 1987. En 1991 *Cairo* y *1984-Zona 84* en 1992. Sólo el *Jueves* y *El Víbora* permanecen traspasando las fronteras desde finales de los años setenta y principios de los ochenta en que surgieron hasta ahora.

Pero también se ha mantenido viva hasta hoy, la editorial vasca Ikusager, surgida en 1979, cuya ideología entraba dentro de la línea innovadora de finales de los setenta, con la única particularidad respecto a las demás revistas de la comercialización exclusiva de álbumes, que como corrobora Antonio Altarriba, era algo inusual en aquellos años:

A finales de los setenta, la editorial vasca Ikusager. Asentada en la comercialización exclusiva de álbumes –algo totalmente atípico para la época en la que surgió– se ha mantenido viva desde 1979 hasta la actualidad. En sus más de veinte años de actividad tan sólo ha publicado cuarenta y tres títulos, todos ellos de factura muy cuidada y demostrando, en general, un acertado criterio en la selección de autores, básicamente españoles y argentinos. Quizá sean la lentitud y el esmero en la producción las claves fundamentales de su supervivencia.

Es en esta editorial de Ikusager Ediciones, donde nuestra Laura comprometida con los problemas actuales, colabore en 1992, en un álbum realizado por mujeres dibujantes de cómic sobre *Los derechos de la mujer*. Será un álbum colectivo, en color, con historias

cortas de ocho páginas cada una. La editorial Ikusager tuvo la atención de enviarme gratuitamente dicho álbum junto con una carta de Ernesto Santolaya, fechada el 3 de marzo de 1993 que dice así, refiriéndose al álbum:

“LOS DERECHOS DE LA MUJER” es el cierre de una tetralogía sobre los Derechos Humanos, en la que anteriormente habíamos editado ya: “LOS DERECHOS HUMANOS”, “LOS DERECHOS DE LOS PUEBLOS” (“Norte-Sur”) y “LOS DERECHOS DE LOS NIÑOS”.

Laura publica una historieta corta “Por la salud de un hombre” de ocho páginas en color en este álbum colectivo *Los derechos de la mujer*, con guión de Laura, basado en declaraciones de violadores del Informe Hite pero también en artículos de la prensa diaria de estos últimos tres años. En este álbum participan siete mujeres, son historietas cortas de ocho páginas cada una en color; con un prólogo de M^a Jesús Aguirre Uribe (Concejala del área de presidencia e intervención social del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz). Veamos estas palabras de M^a Jesús Aguirre Uribe:

Este cuarto libro LOS DERECHOS DE LA MUJER, (...) es como todos ellos, la expresión de una denuncia amarga y una esperanza malherida, pero también significa clamor encendido y compromiso.

(...)

La edición de este comic es también una hermosa ocasión para proclamar nuestro orgulloso homenaje a RIGOBERTA MENCHU, Premio Nobel de la Paz 1992, India guatemalteca entregada a la defensa de los pueblos indígenas oprimidos y masacrados, (...) y entre otras muchas excepcionales mujeres, (...)

Ellas son el testimonio generoso y valiente de mujeres que quieren cambiar este mundo injusto, violento y egoísta, como lo expresara luminosamente la gran poetisa vasca Angela Figuera Aymerich:

“Mujer de carne y verso me declaro,
pozo de amor y boca dolorida,
pero he de hacer un trueno de mi herida,
que suene aquí y ahora, fuerte y claro”.

Laura publica en este álbum junto a Annie Goetzinger (París, Francia, 1952), Cinzia Chigliano (Cuneo, Italia, 1952), Chantal de Spiegeleer (Kinshasa, Zaire, 1957), María Alcobre (La Nena Santiago del Estero, Argentina, 1954), Mariel Soria (Jujuy, Argentina, 1946) y Marika Vila Migueloa (Barcelona, España 1948).

Todas las historietas presentadas en este álbum son originales y realizadas con diferentes técnicas pictóricas. La historieta de Laura viene introducida por una cita de Voltaire: “La civilización no suprime la barbarie, la perfecciona”. Una cita muy bien seleccionada de acorde con el tema de denuncia que propone el álbum. Respecto a las

historietas de sus compañeras autoras del álbum, presenta una historia contada desde el punto de vista de las mujeres como lo hacen Marika, Goetzinger, Mariel y las demás autoras; sin embargo, Laura ha preferido poner las expresiones y mostrar las actitudes típicas del mundo masculino porque resalta mucho más la brutalidad de la realidad sin la serenización y endulzamiento que supone la visión femenina, a este respecto denuncia Laura, en carta 17 de marzo de 1993:

Estoy en contra de que las mujeres pretendan siempre en su comportamiento y por lo tanto en su arte PACTAR-DULCIFICAR y por lo tanto MENTIR, incluso en un álbum que pretende denunciar LA BRUTALIDAD DE LA REALIDAD E INJUSTICIAS DE LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES. Pero respecto a mis compañeras -autoras- y me gusta su trabajo “femenino”, tan sólo quiero reflejar con mi particular visión artística nuestra situación cruel y dolorosa con *crudeza* (como es en realidad). Es un álbum de denuncia y no de: ¡Si supieras como me siento en estos momentos! Nada de suspiros sensibileros y sí más grito de protesta y alarido sin concesiones. Ataco el punto de vista machista de la salud mental de la Popsiquiatría y en general de la Medicina que desde hace un año se denuncia por preocuparse primordialmente por las dolencias masculinas y DESINTERESARSE, por considerarlas poco importantes, de las dolencias de las mujeres. La Psicología, la Psiquiatría y la Medicina han concentrado sus estudios en los problemas de salud de los hombres dejando de lado casi siempre a la mujer.

Esta historieta trata un tema muy actual en nuestro país: el secuestro y la violación de niñas, el de la pederastia con niñas incluso en la familia. El tema está tratado sin romanticismo y con la crudeza del reportaje periodístico; no hay ficción ni evasión, sino que está extraído de la realidad cruda y directa documentada en las confesiones de los propios violadores sin que la artista matice la brutalidad del lenguaje. La técnica utilizada es tinta china y gouache indirecto. Tanto el guión, el dibujo, color y rotulación es de Laura. El original es 44 x 33 cms. La pieza de música seleccionada es *Medea* de Cherubini. Laura ha tratado diferentes problemas de la mujer en sus historietas reflejando una realidad que le preocupa o interesa para remover conciencias, como dice la autora: “Planteando la situación penosa de la mujer en nuestra sociedad occidental en la que se supone que la mujer tiene todos sus derechos”.

La portada del álbum es de M. A. Martínez; la portada interior “Labor con sombra”, título muy significativo en relación con el tema que trata el álbum es de Pilar del Val. Asimismo la rotulación de algunas de las historietas corre a cargo de Cristina Fernández Santamaría y la traducción a cargo de Mónica Santolaya y Puri Salazar de Vezzali. La producción por Mónica Santolaya y la dirección artística por Pilar Albajar. Es un álbum hecho totalmente por mujeres. Cada historieta está introducida por una cita de un autor literario y todas ellas contienen una pieza musical de diferentes compositores. Es un

álbum que responde a la línea marcada por la editorial desde su aparición de presentación cuidada y esmerada y rigor en la selección de los autores y los temas que promueve. Álbumes todos ellos de muy alta calidad.

En enero de 1992, colabora también con la publicación de un dibujo de una página en blanco y negro, en el libro *100 Dibujos por la Libertad de Prensa*, de Reporteros Sin Fronteras (**RSF**),¹²⁴ la presentación viene a cargo de Reixach i Riba (Presidente de Reporteros Sin Fronteras-España) y la introducción por Ramón de España, de la que destaco la siguiente frase: “El humor en la prensa cumple una función especial que resulta molesta para el poder”. El lema que define la actuación de **RSF** es: “No hay libertad sin libertad de prensa”:

La Asociación Reporteros sin Fronteras (**RSF**) ha solicitado a los humoristas de lápiz más afilado que aguzaran su ingenio para reflejar el espíritu que anima el trabajo de esta organización en su ámbito internacional: la extensión del derecho a la libertad de información a todos los rincones del planeta.

Cien humoristas de todo el mundo colaboran en este proyecto: sesenta españoles y cuarenta de otros países: “que han cedido de forma desinteresada los dibujos que conforman el presente libro”, confirmará Jaime Reixach i Riba. Este libro fue editado por **RSF** con motivo de la celebración del “Día Internacional de la Libertad de Prensa”. Joseph Abril, productor, amablemente, me envió un ejemplar gratuito en carta L’Hospitalet, 24 de febrero de 1993.

Esta década de los noventa, también Laura la inicia con otras dos exposiciones más: en 1992 participa en la exposición colectiva de los mejores autores de cómic españoles *Viñetas de España*, el comisario de esta muestra es Felipe Hernández Cava, y fue organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Se publica un Catálogo¹²⁵ de la exposición con una introducción de Felipe Hernández Cava. En este catálogo se recoge la historieta *El balcón* (*El Víbora*, 1983), Laura. En él se hace una reseña a las revistas donde ha publicado hasta el momento y a sus álbumes publicados. Laura expone junto a Arranz, Calpurnio, Castells, Cifré, Cueto, Diego, Federico del Barrio, Gallardo, G. Revuelta, Gras, J. Vázquez, Joaquín, Keko, nombres todos ellos ya reconocidos que darán lugar a lo que hemos denominado nueva historieta española, que

¹²⁴ Reporteros Sin Fronteras (**RSF**), *100 Dibujos por la Libertad de Prensa*, Barcelona, 1992.

¹²⁵ Catálogo de la exposición *Viñetas de España*, introducción de Felipe Hernández Cava, Laura *El balcón*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992, pp. 22-23.

procedían de revistas como *Cairo*, *Complot*, *Madriz*, *El Víbora*, *Makoki*, *Medios Revueltos*, *Rambla*, etcétera.

Esta exposición será itinerante *Viñetas de España* (1992-1993) viaja por Uruguay, Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador y Venezuela. Martín Bartolomé, Director de exposiciones, tuvo la gentileza de facilitarme el catálogo.

En 1992 participa en la exposición Universal de Sevilla en el Pabellón dedicado a Cataluña con una serie de ilustraciones en color proyectadas en un audiovisual.

4.1. Revistas experimentales: “In Juve”, “NSLM”, “El ojo clínico”

Entre tanto, se ha ido gestando en Laura un personal estilo de dibujo, y por otro lado su investigación en el lenguaje del cómic la llevan a buscar nuevas alternativas e innovaciones sobre este lenguaje propiamente dicho. Con esta intención experimental e innovadora, se alinea entre los renovadores de la historieta, renovadores que habían hecho acto de presencia en la década anterior y que precisamente en estos años culminaba el proceso, verdaderamente revolucionario de la nueva historieta española. Con esa intención original, que hace a veces de su obra difícil de publicar, en septiembre de 1992 publica una historieta corta de cuatro páginas en color “Me quiere no me quiere”, con un guión extraído de *La balada del café triste* de Carson McCullers, en el número 22 de la revista *In Juve*, editada por el Instituto de la Juventud. Ésta es una historieta en la que Laura se plantea llevar a cabo algunas de sus intenciones ideológicas e investigación gráfica: “Pienso que esta historieta es importante en mi análisis de cuanto he publicado, por su carácter experimental, innovador y ‘raro’ ”. Dirá Laura en carta, Barcelona, 4 de septiembre de 1992, fecha en la que se acababa de publicar esta historieta. La revista *In Juve*, que nace en la década de los noventa y que se mueve en el marco de la cultura con intenciones de difundir la riqueza y variedad artística y promocionar a los jóvenes creadores, va dirigida a un público joven. En sus inicios era una revista mensual pero como el resto de las revistas de esta década empieza a notarse los problemas económicos. En el Editorial de este número se explican las causas por las que la revista va a empezar a publicarse bimestralmente: (...) “Las causas de esta bimestralidad son como siempre de “una cuestión económica”: queremos mantener la calidad, aunque reduzcamos la cantidad de números el año próximo”. En su sección “Juventud de expresión: Cómic”, se da acceso a que jóvenes artistas puedan ver

publicadas sus obras. En este apartado publica Laura su historieta “Me quiere no me quiere”; junto a Víctor Aparicio, otro nombre reconocido de la historieta. El formato de esta revista difiere de los otros soportes, es alargado. Por lo tanto, Laura se enfrenta aquí a un formato nuevo y atípico (en su interés en su trabajo por la experimentación) y presenta una historieta también atípica respecto al resto de su producción hasta el momento tomando como tema de representación la belleza de las máquinas: la mecánica; construyendo una metáfora con el mecanismo del enamoramiento aprovechando el formato muy alargado de la revista *In Juve* (20 x 40), manipulado por la visión particular de Laura: “Soy consciente de que la representación del tema no es explícita y que el lector medio me puede rechazar”. Dirá Laura. En esta historieta Laura hace referencia a la teoría de la “Cristalización” de Stendhal y reivindica el valor artístico del dibujo estilo diseño industrial o dibujo técnico: “El gran atractivo artístico y estético de la representación a través del dibujo o fotografía del objeto Mecánica”. Esta historieta presenta cambios respecto a sus trabajos anteriores. La audacia de su técnica se puede observar en estas reflexiones de Laura sobre esta historieta, en carta 17 de septiembre de 1992, se expresa así:

He retomado la línea gráfica que se obtiene con el papel recortado, pero esta vez con soporte-base y figuras en color en cambio de B/N. Convendría no ponerle un color enmarcando las páginas, sino conservar el ocre de fondo o en cualquier caso un marco blanco. Me interesa por un lado desarrollar narraciones largas en álbum siguiendo el desarrollo de mi personal estilo de dibujo, y por otro lado investigar con el lenguaje del cómic presentando nuevas alternativas e innovaciones a nivel del lenguaje del cómic propiamente. Mi historieta de la revista *In Juve* se inscribe en esta última vertiente y son trabajos muy difíciles de publicar.

Véase el documento que adjunto sobre esta historieta que me proporcionó la autora en carta, Barcelona, 4 de diciembre de 1992. El documento es una carta escrita por Laura al guionista Felipe Hernández Cava, Barcelona, 5 de mayo de 1992, en la que la artista le expresa “parte de sus pensamientos e ideas respecto a la historieta que, aunque breve, no por ello falta meditación”. Así es como ella misma describe su método de trabajo en esta historieta, del que sólo extraigo este fragmento:

He dibujado los mecanismos a mano alzada (permitiendo la aparición del estilo de dibujo del autor o torpeza graciosa) en cambio de hacer un collage con los hallazgos de las máquinas, porque el trazo de la mano imprime sus deformidades subjetivas al objeto retratado como si se tratara de una firma y para resaltar el carácter idiosincrásico del dibujo frente a la fotografía u otros medios de representación.

Felipe Hernández Cava
Pedro Muguruza, 8, 2º E
28036 MADRID

Laura Perez Verneti-Blina
Merced, 18
08002 BARCELONA

Barcelona, 5 de Mayo 1992.

Apreciado Felipe,

te envío las cuatro páginas de la historieta de la que hablamos por teléfono para la revista *IN*. Te expongo además algunas de mis intenciones ideológicas y porque he elegido este tipo de investigación gráfica.

- Presento la belleza de las máquinas, de la mecánica, comparada e identificada con el mecanismo del enamoramiento.

- Referencias a la teoría de la "Cristalización" de Stendhal.

- Las máquinas como esculturas sublimes e inmensamente bellas. La máquina como escultura dedicada al amor.

- Interés por la observación de los mecanismos internos de la máquina, haciendo referencia a los mecanismos psicológicos o del alma del enamorado. Interés por el estudio del interior de la psique humana como por el exterior de tal fenómeno.

- Delirio de la Ciencia basada en el optimismo positivista y del progreso. Por lo tanto, cierta ironía al equiparar e interrelacionar los campos del amor y de la mecánica.

- El gran atractivo artístico y estético de la representación a través del dibujo o fotografía del objeto Mecánica. Reivindicar el valor artístico del dibujo estilo diseño industrial o dibujo técnico (manipulado por la visión particular de Laura).

- Representar desde el mecanismo más complicado al más sencillo de una tuerca.

(2)

- En parte el atractivo de estas máquinas es desconocer para qué sirven y cómo funcionan (asociándolas con la incógnita del amor).

- El tema de los sentimientos humanos y la correspondencia con las máquinas ya lo había tratado en alguna viñeta y ahora lo retomo como tema central.

- He dibujado los mecanismos a mano alzada (permitiendo la aparición del estilo de dibujo del autor o torpeza graciosa) en cambio de hacer un collage con los hallazgos de las máquinas, porque el trazo de la mano imprime sus deformidades subjetivas al objeto retratado como si se tratara de una firma y para resaltar el carácter idiosincrásico del dibujo frente a la fotografía u otros medios de representación.

- Acercamiento al arte conceptual.

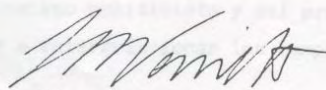
- Soy consciente de que la representación del tema no es explícita y que el lector medio me puede rechazar.

- En este caso el tema del Erotismo no lo trato directamente, a pesar de que puede haber un paralelismo entre el estudio del cuerpo humano y el cuerpo de las máquinas o los mecanismos amorosos y los puramente mecánicos.

Bueno Felipe, te he expuesto parte de mis pensamientos e ideas respecto a la historieta que, aunque breve, no por ello falta de meditación, esperando no importunarte.

Por último, decirte que he tomado el formato muy alargado de la revista "IN" (20 X 40) porque me apetecía sinceramente trabajar en esta ocasión en un formato nuevo y atípico.

Un fuerte abrazo, a la espera de tus noticias,



Como se evidencia, nuestra autora es una persistente exploradora de las posibilidades que ofrece el medio.

En septiembre-octubre de 1992 se imprime una camiseta de la empresa de diseño *Chacha*, S. C. L., con una secuencia de cuatro viñetas en color.

Un nuevo álbum en color de Laura y adaptación fiel de Joseph Marie Lo Duca de un cuento del *Decameron*, (Novela octava de la Quinta jornada) de Boccaccio y de cuatro cuadros de Botticelli (Boccaccio-Botticelli) que nos cuentan la historia tal como Boccaccio la ha trazado, excepto el caballo negro del cuento que se convierte en blanco bajo el pincel de Botticelli, es *Del Infierno al Paraíso*, historieta larga de treinta y seis páginas en color. Álbum dibujado en 1991 y sin publicar hasta el momento, (debería haberlo publicado Casset Ediciones, Madrid), en el que hay que destacar prioritariamente el tratamiento nuevo del grafismo de las treinta y seis páginas. En sus escritos, refiere Laura:

Este material lo considero importante dentro de la evolución de mi estilo de Dibujo-Guion sobre mis investigaciones gráficas y profundización sobre algunos elementos ya tratados tangencialmente en los trabajos anteriores.

Este es un proyecto que mezcla armoniosamente varias artes: La Historieta, la Ilustración, la Literatura y la Pintura. *La hija de Rappaccini* basada en el cuento de Nathaniel Hawthorne (*El Víbora*, n.º 109-110) es un antecedente en el estudio de la pintura y sobre todo de los personajes de Botticelli. Trata la misma época y es importante para el estudio y análisis del álbum *Del Infierno al Paraíso*. En palabras de Laura: “En efecto, en “La hija de Rappaccini” utilicé referencias de Botticelli y de la Arquitectura de Palladio. En el álbum *Del Infierno al Paraíso* vuelvo a tomar a Botticelli pero con una mayor profundización y un mayor conocimiento y más influencia en mi estilo de dibujo de la pintura de Botticelli y hay un mayor número de referencias a sus cuadros debido al mayor número de páginas”. En este álbum Laura se plantea tratar el tema del color tomando como referencia también *La hija de Rappaccini*.

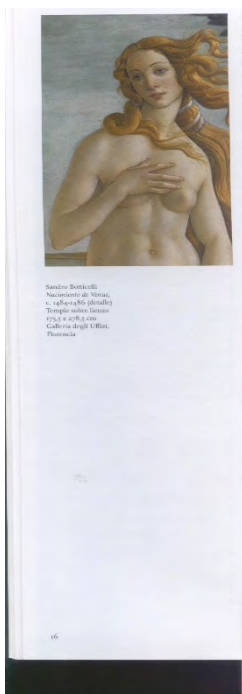
Este álbum sin publicar volverá a retomarlo Laura en 1994, reelaborando con más detalle las viñetas y dándoles un aire más antiguo, barroco, complejo y oscuro adecuándolo más acertadamente al cuento de Boccaccio y a las pinturas de Botticelli:

Durante estos últimos meses al releerlo me di cuenta de que la Literatura de Boccaccio y la Pintura de Botticelli debían ser tratados en Historieta, dando a las viñetas un “sabor más arcaico” y más del Pre-Renacimiento y del Renacimiento italiano.¹²⁶

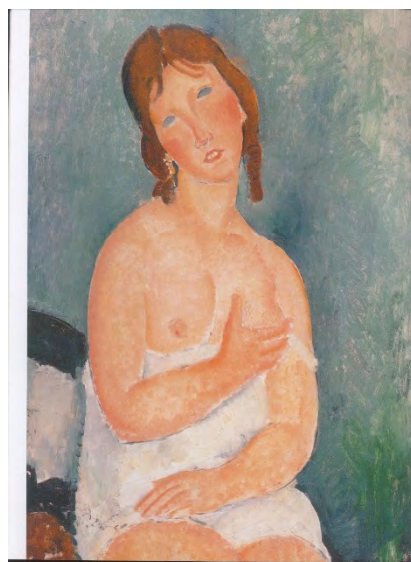
Figuras botticellianas que adoptan un nuevo sentido en esta historieta adaptándose al cuento, pero manteniendo el misticismo, la sensualidad, la languidez, de Botticelli. Pues dice Laura:

Esta connotación es típica de todo este álbum y está reflejada en todas sus páginas como “HUMOR BASE” DEL ÁLBUM. (Cuando hablo de “humor” no es en el sentido de cómico sino en la Teoría Psicológica de los “humores” o caracteres básicos de la psique humana).

Viñetas-cuadros, algunas de tamaño mayor por la profusión de detalles, mostrando la languidez, melancolía, y personajes doloridos dentro de la tradición Boticelliana con una línea pulcra y sinuosa que coinciden en Laura y en Botticelli. Historieta basada en la obra de Botticelli (pintura y dibujos) y en los grabados que han ilustrado a Dante *La divina comedia*. Mezcla de Renacimiento y de la simbología de la Edad Media. Trazo y figuras manieristas como en la historieta *La hija de Rappaccine*. En la actualidad Laura está preparando su posible publicación.



Sandro Botticelli
Nacimiento de Venus,
c. 1484-1486



Amadeo Modigliani. Muchacha pelirroja con camisa, 1918



Laura. *Del Infierno al Paraíso*, 1991

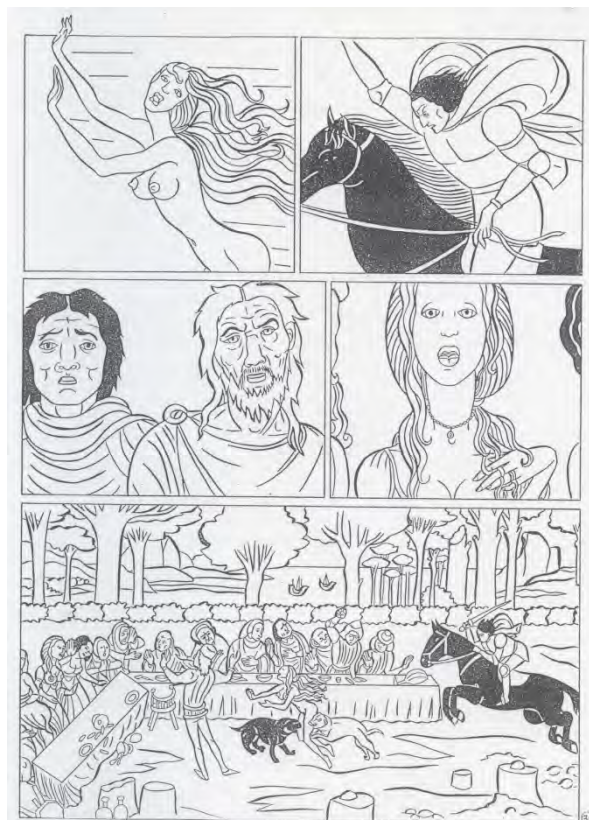
¹²⁶ Carta de Laura, Barcelona, 15 de julio de 1994.



Boccaccio-Botticelli. *Del Inferno al Paraíso*. Laura y Lo Duca

7. 10. 15.





Aussitôt, on s'élève vive-
 lier. Certains s'avançaient
 me, quand le cavalier leur
 tenu à Nastagio. Non seu-
 les jeta tous dans l'effroi, en
 de la rencontre avec Nasta-
 entes (dont certaines étaient
 ou avec le cavalier et se sou-
 sa mort) pleuraient de toutes
 eussent été elles-mêmes les
 evée et la femme et le cava-
 èrent d'infinis propos. Mais
 plus frappés d'épouvante, se
 ié que Nastagio aimait. Elle
 e souvenant soudain de sa
 e comprit qu'elle était visée
 voyait déjà fuir la colère de
 més. C'est alors que sa ter-
 e pareille chose pût lui arri-
 e soir même, de changer sa
 cret, elle dépêcha auprès de
 le priant de bien vouloir se
 ant qu'elle était prête à faire
 Nastagio lui fit dire combien

point qu'elles devinrent davantage soumises au plaisir des
 hommes qu'elles ne l'avaient été auparavant.

BOCCACE: IL DECAMERONE, Cinquième journée, huitième nouvelle
 [Par coquetterie, et pour rendre hommage à Boccace qui hésita
 entre l'italien et le français, nous avons utilisé l'édition imprimée
 à Paris en 1829 par la « Stamperia di Firmino Didot ». Texte du
 Poggiali, Livourne, 1789, cf. l'admirable édition en trois volumes
 Sansoni, Florence, 1966.]



Bien entendu, c'est la

Bocacce. *Il Decamerone*. Documento del guionista Lo Duca

En el mes de marzo de 1992 se debería haber publicado el álbum *Las mil y una noches* (Primeras Lunas), ¡¡mi primer álbum en “color!!” (dirá Laura), de cincuenta y cuatro páginas, nuevamente para Casset Ediciones, Madrid, (en 1991 está acabando de dibujar el primer álbum), Laura y adaptación libre de Joseph Marie Lo Duca. No será hasta mayo de 1999 que se publique la primera parte, en el número 2 de la Colección NSLM/Medio Muerto, colección dirigida por Pere Joan y Max, edita 6 Asociación. La segunda parte se publica en diciembre, en el número 3, 1999.

Como venimos viendo hay una serie de historietas y de álbumes que no se publican en la editorial ni en la fecha en que se había previsto la publicación. Esto evidencia la crítica situación por la que ha ido atravesando desde mediados de los ochenta y que se agudiza en los noventa de la industria tebeística española. Laura, pese a todo, consigue ir publicando su obra, porque casi siempre encuentra a otro editor que le publica sus originales. Con la editorial Casset Ediciones, Laura tenía dos proyectos importantes de publicación como hemos visto, pero ninguno de ellos se llevó a término. En una carta de Laura con fecha del 7 de noviembre de 1991, detalla este proyecto con Casset Ediciones, para el álbum de *Las mil y una noches*:

Voy a hacer una serie de siete álbumes para Casset Ediciones, con guión de Lo Duca sobre *Las mil y una noches*. Será una adaptación inédita y a todo color.

El primer álbum de esta serie de siete, se tendrá que publicar el próximo mes de marzo de 1992, en Madrid. Será mi primer álbum en color de cincuenta y cuatro páginas. Este primer álbum la editorial Casset de Madrid deberá presentarlo en el Salón del Cómic de Barcelona del mes de mayo de 1992.

Todo parecía augurar éxito para Laura, pero en otra carta concretamente el 25 de mayo de 1992 anuncia lo siguiente: “La editorial Casset ha cerrado”. Y como conclusión de todo este embrollo, en otra carta 22 de octubre de 1992. Dice:

La editorial Casset Ediciones por ahora se dedican a publicar Literatura, Poesía y Ensayo y que la experiencia en el mundillo del Cómic ha fracasado.

Esta indeterminación a la que se ven sometidos los autores les lleva a entablar infinitud de negociaciones editoriales para conseguir publicar cuando el primer proyecto no puede realizarse. Pero pese a todo siempre hay alguna casa editorial que arriesga incluso su dinero personal para conseguir que autores con talento sigan viendo publicada su obra. Laura se sigue manteniendo en esta nueva generación de los noventa, junto a los jóvenes historietistas. “Pero por mucho que nos empeñemos en rastrear las huellas de los ochenta, los noventa constituyen una época claramente diferenciada”, dice Altarriba.

En septiembre de 1992, Felipe Hernández Cava en la revista *Cómplice*, escribe un artículo “Mujeres de papel”, en el que hace una crítica al oportunismo del sexo en el medio como simple mercancía: “el sexo vende”, dejando apocada a la mujer su libertad en los campos de creación o de lectura, citando como excepción a Laura:

Los setenta trajeron nuevos y desinhibidos aires, en los que pornografía y erotismo, esos conceptos de sutiles fronteras, se entremezclaron.

En la estela de las dos tendencias antes apuntadas, unos y otros hallaron el placer de escudriñar los cuerpos de unas mujeres de ficción de las que algunos dibujantes se sirvieron más para dar lecciones de anatomía que para contar historias, como se supone que es la función esencial del medio.

(...). Hoy por hoy, con este desbarajuste, quien pierde es la mujer, condenada como lectora al desinterés por los tebeos, condenada como profesional a no poder presentar una alternativa más real de su visión del erotismo –salvo excepciones, como la española Laura- y condenada como protagonista de las viñetas a seguir alimentando, en la mayoría de los casos, las fantasías de unas mentes inmaduras.

En 1992-1993 exposición colectiva itinerante en Berlín y Londres de mujeres autoras de cómic de todo el mundo. Laura participa con una ilustración sobre Isidora Dumman (retomando el tema del arte Helénico pero deformado en una visión onírica). Cada autora ha enviado un personaje de una *mujer* importante en la historia o la actualidad: danza, cine, ciencia, pintura, etcétera. Además de ser una mujer la protagonista de la ilustración había que representarla tomando un desayuno típico o relacionado de alguna manera con el personaje (desayuno preferido por ellas).

De esta exposición se publicará un Catálogo. La exposición de carácter itinerante viajará a Berlín, Amsterdam y Londres; luego intentarán contactar para exponer en el Feria de Angoulême en Francia, enero de 1993 en la Convocatoria del Festival dedicado a la mujer en el Salón Internacional de la B.D. 1993. El proyecto está organizado por Susan Catherine y Carol Bennett.

Según una circular que le enviaron a Laura la exposición ha viajado y viaja a:

Londres: (septiembre de 1992) en *The Gallery* “1992” en coordinación con el United Kingdom Cartoom Convention.

Berlín: (octubre de 1992) en el *Grober Unfug*.

Angoulême (Francia): (enero de 1993, finales) en el Salón Internacional de la B.D. 1993.

Amsterdam: (febrero de 1993) en la *Melweg Gallery*.

Se publica el Catálogo de la exposición *Famous Women Eating Breatfast*.

En 1993 publica una historieta corta de cuatro páginas en color “En el café”, adaptación de un artículo del escritor y periodista Jorge Asís, (serie de artículos publicados en el periódico *Clarín*) del libro *El Buenos Aires* de O. Rocamora, en la revista *In Juve*, número 26 enero-febrero, en el apartado “Juventud de expresión”: Cómic, editada por el Instituto de la Juventud. Aquí publica Laura junto a Keko. Retoma en esta historieta la investigación lingüística de la historieta *Minnie* (guión de Colette); pero esta historieta difiere en que ya no presenta el sobrio blanco y negro sino que utiliza cuatro colores en una gama elegante y sintetizada. Presenta imágenes hechas con papel recortado, destacando una sintetización en las formas y los colores y un interés más concentrado en el dibujo como diseño, en la composición de la página como un cartel, y en la masa de color en vez de la importancia del dibujo como contorno o línea, como se puede observar si comparamos con *El toro blanco*; y esta historieta *En el café*, es masa interior sobre todo. Asimismo, a nivel de imagen, se observa menos barroquismo respecto a otros trabajos de Laura de lápiz y tinta como el simbolista y decadente *Toro blanco*. Laura hace una reseña a esta adaptación: “Mi interpretación del artículo de Jorge Asís es tan libre que no parece un texto extraído de un artículo periodístico. Parece más bien una meditación existencialista y filosófica”.

En abril de 1993 publica una historieta corta de cuatro páginas en blanco y negro “Sobre gustos no hay nada escrito” para el álbum colectivo dedicado a las mujeres autoras de cómic *Cambio el polvo por brillo*, en Barcelona, Virus Editorial. Este álbum se presentó en el Salón del Cómic de Barcelona en mayo de 1993. En su página editorial anuncian sus objetivos:

(...). Que qué significa ese título?, os preguntaréis. Pensad un poco. Tiene un doble sentido. De un lado contraponer el sexo rápido, insulso y agresivo (...) al sexo imaginativo y entendido como comunicación y afectividad, a lo “brillante” de la vida. De otro lado, contraponer el cómic aburrido, exhibición de sexismo y violencia gratuitas, basado en el “polvo” a secas, con el cómic creativo, que tiene algo que comunicar, que tiene el “brillo” de las nuevas ideas. Es cierto que el cómic sexista es “lo que vende”, pero también es cierto que los hábitos de consumo los determina el mercado (tod*s nosotr*s) y que, muchas veces, no se les deja a l*s lector*s otra opción de compra por falta de oferta.

Con este álbum se pretende abordar el tema del sexismo sirviéndose de diferentes estilos gráficos y teniendo como mira los distintos puntos de vista de las autoras. En este álbum publican junto a Laura, Marica (Portada); Pilarín, M. Dorada/Marce, Pilar, De la Torre, Peyote, Emboscada y M. Dorada, E. Medina y V. Mercadé, Lusmore, M. Cano, I. Bielsa y R. Martínez, Marie Beelaerts, Marica, Gemma, Ermengol y X Reverté,

R.M.R, Loloba Swin, Patricia, Montse Clavé, Olivé, Emboscada y Eulàlia, Pérez Masañau, Exuperia y Colomer, V Martos, Corine Clerez, G. Azagra.

Durante el Salón del Cómic de Barcelona (6 al 9 de mayo de 1993), Laura contacta con un editor japonés Haruki Ogawa, de la editorial Kodansha, hombre armonioso e inteligente, en palabras de Laura y que también corroboro, pues le conocería más tarde y hablaría con él a través de la traductora japonesa Keiko Suzuki en una exposición de Laura en Al Bagdad Café, a la que asistí ese mismo año: “Para un autor de cómic, -dice Laura- es muy importante introducirse en una de las mayores editoriales japonesas (Kodansha), porque en Japón el estatus de un autor de cómic está al mismo nivel que el de los grandes escritores y porque representa ser leído por millares de atentos y curiosos lectores”. El cómic en Japón es una de las mayores empresas del país con millones de lectores de todas las clases sociales y culturales. Este contacto de Laura con el editor japonés fue fructífero en un primer momento, pero ahora podemos afirmar que la obra de Laura en el mercado japonés está sin recuperar. Veamos como se produjo este contacto:

Durante el Salón del Cómic de Barcelona (6 al 9 de mayo de 1993), he contactado con un editor japonés que me ha pedido unas páginas y una sinopsis del argumento de un futuro álbum, pero hasta dentro de por lo menos quince días no tendré una contestación a propósito de si es aceptado el proyecto.

Los japoneses se entusiasmaron sobre todo por el álbum *La Trampa*, y dicen que un estilo así puede funcionar muy bien en Japón donde se venden millones de publicaciones de cómic a la semana.

En Barcelona, en El Salón, de trescientos autores que entrevistaron sólo eligieron a veinte, entre los cuales está Laura.

Con el editor japonés (Kodansha) me ha aceptado el primer capítulo. Este 30 de septiembre tengo una entrevista con la Editorial Kodansha de Japón para firmar un contrato para publicar en este país que es el mayor mercado del cómic del mundo.

Ese futuro álbum es *Susana*. Laura por estas fechas está trabajando en el guión y dibujando unas páginas del álbum de 88 páginas en blanco y negro *Susana* para la editorial japonesa Kodansha. Como intermediara de estas relaciones estaba la traductora japonesa de los autores españoles y de sus guiones y carteo con Kodansha, Keiko Suzuki. “Es muy difícil -dice- coincidir con el mercado y el lector japonés. Yo voy a intentarlo a pesar de que el editor me ha asegurado que oriente y occidente no se entienden”.

Durante 1993 Laura trabaja para la editorial japonesa Kodansha en la historieta “*Susana*”. Se lee de derecha a izquierda y de atrás adelante también en los dibujos, siguiendo la lectura de la cultura nipona, cuya protagonista aunaba características de la

cultura nipona (*tae Kwondoo*, importancia del misterio y del mundo “interior”) y de la mujer moderna y emancipada occidental en una historia que a ellos les fascinó en un principio sin decidirse el editor al final a publicar el álbum. ¿Qué pasó?, nos debemos preguntar, para que las relaciones se interrumpieran, si como dice Laura:

Las relaciones se deterioraron debido a dificultades de comunicación interculturales. Ha sido una pena no llegar a un acuerdo pero era difícil unir el lenguaje ambigüo y evasivo nipón enfrentado al crudamente directo y explícito occidental. Recuerdo a Ogawa como un hombre “armonioso”, inteligente, que consiguió que yo me relajara para poder dibujar veinticuatro páginas que fueron luego aceptadas por el equipo de Kodansha. Pienso que, el editor Ogawa, como tú pudiste observar al tratarlo, es una persona ideal para trabajar con él. Por lo menos para mí, como artista, considero que yo podría funcionar siempre muy bien con él porque hablamos en términos muy parecidos.

Y bueno, también estaba la traductora japonesa Keiko que colaboró en esta tranquilización y armonía en la comunicación.

Pero las relaciones se interrumpieron de forma brusca y yo, desde hace algunos meses, busco otras posibilidades.¹²⁷

En una conversación telefónica que mantuve con la autora el 27 de febrero de 2004, me comunicó que se iba a publicar dicho álbum en España, hecho que me confirma por carta, escrita el 27 de febrero y recibida el 1 de marzo del mismo año, en la cual me envía la portada del álbum *Susana* que le pedí en conversación telefónica para formar parte del Apéndice que incluirá este apartado del estudio que venimos haciendo. Escribe: “Te envío hoy la portada que hice para la editorial Kodansha del álbum *Susana*, que se publicará en el mes de julio de 2004, en la editorial de Barcelona AMANIACO”.

En mayo-junio de 1993, exposición de dibujos, ilustraciones y originales de cómic de Laura en Al Bagdad Café, organizada por el Ayuntamiento de Hospitalet de Barcelona, el Aula de Cultura San Feliu el Bagdad Café. En esta exposición, a la que asistí, tuve el honor de conocer, entre otros, al prestigioso guionista Joseph Marie Lo Duca, que tanto ha colaborado con Laura en espléndidos álbumes y a la cual él admira como me dijo personalmente, así como al fotógrafo y diseñador Andrés Salvarezza, responsable creador de todos los titulares y diseños de sus historietas durante dieciséis años. También fue aquí, como avancé un poco más adelante, donde pude tratar personalmente al editor japonés Ogawa, (traductora, Keiko Suzuki). En esta exposición, entre otras páginas de historietas, ilustraciones, originales, se exponía parte del álbum *La Trampa*, y sus comentarios iban dirigidos al trazo del dibujo, y sobre todo, le llamó la atención el “detallismo” minucioso con que Laura trata todas sus viñetas, haciendo referencia a lo

¹²⁷ Carta de Laura, Barcelona, 15 de julio de 1994.

conceptual y simbólico que se aprecia en su obra. En el Salón del Cómic de Barcelona de 1993, que sirve para medir la vitalidad del medio, editores, artistas, guionistas, periodistas, entrevistas a los autores por los editores, conferencias, mesas redondas, venta y público, conforman el evento.

En enero de 1994, Exposición *VU!*, en la 21ª edición del Salón Internacional de Angoulême, sobre cómo ven al hombre europeo once autoras europeas. El 28 de enero se publica un artículo en el diario *La Vanguardia*, Sección cultura, firmado por Emilio Manzano con el siguiente titular “Once dibujantes europeas presentan en Angulema su irónica visión de los hombres”. Dice así:

Angulema.- Egoísta, prepotente, insolidario, torpe, dormilón, borrachuelo, obseso sexual, sucio, zafio y, en contadas ocasiones, objeto de deseo. Así ven las mujeres europeas de hoy al hombre europeo, a juzgar por las planchas de la magnífica exposición “VU!”, inaugurada ayer en el Museo de Bellas Artes de Angulema e integrada por originales de once de las mejores autoras de historietas europeas. (...)

Entre tanto mordisco y burla, entre tanto retrato dramático de las relaciones entre hombre y mujeres, de repente seis estampas de felicidad, seis celebraciones serenas de la belleza masculina. Se deben a los pinceles de la barcelonesa Laura, que reconoce que su participación está algo “fuera de la onda general”. “No es que no esté de acuerdo con la línea general de mis colegas, lo que pasa es que no veo al hombre como enemigo número uno” explica la dibujante, que después de su fructífera colaboración con el escritor francés Jean Marie Lo Duca (apadrinado de joven por Marinetti y André Bretón), trabaja para la editorial japonesa Kodansha.

Junto a esta muestra se expone un conjunto de obras de Gérard Lauzier, ganador el año pasado y actual presidente del certamen. El artífice de la exposición Florence Delaporte, explica en este mismo diario: “No se trata de denunciar nada, y mucho menos, de ajustar cuentas, se trata de mostrar un aspecto esencial de nuestra realidad, los hombres”. (...) La única constatación que puede hacerse sin tomar partido por una u otra visión es que los hombres, ciertamente, han cambiado mucho, que está emergiendo una nueva realidad masculina. (...) Más que hablar de los hombres –explica Delaporte-, la exposición habla de las miradas de las mujeres sobre los hombres”.

Las alemanas Bettina Bayerl y Anke Feuchenberger, la francesa Florence Astac, la suiza Ursula Fürst, la italiana Francesca Ghermandi, la belga Dominique Góblet, la filandesa Kati kovács, la holandesa Liang Ong, la irlandesa Wendy Shea, la británica Jackie Smith y Laura, “son las encargadas de esta irónica y regocijante visión del varón europeo”, en palabras de Emilio Manzano.

En enero de 1994 se publican dos de los originales de Laura expuestos en la muestra *VU!*, en la revista francesa *Bagatelle*.

En enero de 1994 Laura es uno de los jueces del Doctorado de Viviane Alary ¹²⁸ sobre *El Cómic español* en la Universidad de Toulouse (Francia). Tesis doctoral: *L'émergence du féminin dans la bande dessinée espagnole*.

La exposición de Angoulême *VU!*, se expone también en el Salón Internacional de Sierre (Suiza) en el mes de junio de 1994. En este Salón, Laura también expondrá seis originales del álbum *El toro blanco*.

El domingo 1 de mayo de 1994 se publica un artículo por Jaume Vidal, “Un futuro desdibujado: El auge editorial del cómic español no se corresponde con la precaria situación de los autores”, en *El País*, con una tira a toda página de “Laura+Dalví”. En este artículo se analiza como explica muy bien el titular la precaria situación de la mayoría de los profesionales:

“Muchos de mis colegas dan clases, intentan que los contraten los editores japoneses, trabajan para la prensa, prueban suerte con la pintura o están buscando un nuevo oficio”. Así de crudo definía un dibujante de cómics el actual panorama del profesional de la historieta en España.

(...) A diferencia de la situación generalizada de los profesionales, el mercado español parece vivir un buen momento. A principio de 1994 aparecieron tres nuevas revistas de historietas. Sin embargo, esta circunstancia es poner paños calientes a una realidad profesional grave. Junto con las nuevas publicaciones *Top Comics*, *Viñetas* y *Tótem*, las veteranas *El Víbora* y *Cimoc*, a las que podríamos sumar la publicación erótica *Kiss*, conforman la actual oferta del cómic adulto en España. Si tomamos los últimos números de todas ellas, obtendremos que sólo el 35% del material publicado es español. La explicación es clara: comprar material ya editado en el extranjero es más económico que la producción propia.

Laura sigue siendo una de las autoras privilegiadas dentro de este mundillo tan variopinto de la historieta española, como muy bien analiza en su artículo Jaume Vidal.

El 14 de mayo de 1994 Laura es entrevistada en el programa de radio *Héroes de papel* (de Radio) del periodista Ruíz de Villalobos.

Diseña los motivos de ilustración de una cortina para baño dentro de una colección de diferentes artistas: Mariscal, Peret, Gallardo, Stanton, Carlos Pazos, Cifré, etcétera, para la firma *Cha-Cha*, expuestos en el espacio *Punto 6* de diseños de vanguardia de *Expohogar* feria de muestras, que se expondrán en el Salón de Barcelona *Expohogar* (septiembre de 1994).

¹²⁸ Viviane Alary (Universidad Blaise Pascal, Clermont-Ferrand) ha publicado diversos trabajos sobre la historieta española en Francia, España y Estados Unidos, así como sobre otras formas literarias que unen texto e imagen. Es autora de : *L'émergence du féminin dans la bande dessinée espagnole* (tesis doctoral, Toulouse, 1994, sin publicar). Responsable de la edición *Historietas cómics y tebeos españoles*, obr. cit.

El galerista Antonio Barnola, desde junio de 1994 toma a Laura como una de las artistas de su galería a partir de visitar su exposición de fotografía de *Desnudo* en el Bar Rabal de Barcelona (exposición *Desnudo*, mayo y junio de 1994), vendiendo sus fotografías a algún coleccionista y llevando cuatro fotos a su *stand* para la Feria de Arco (Febrero de 1995). El coleccionista es Rafael Tous, director de la Galería *Metronom* y el más importante coleccionista español de fotografía y arte contemporáneo.

En septiembre-octubre de 1994 expone tres cuadros con diferentes dibujos eróticos a la acuarela en el 2º Festival de Cine Erótico de Barcelona.

En noviembre de 1994 participa en la exposición colectiva *El erotismo en el arte*, en la Galería *La Santa* de Barcelona. Laura expone una serie de cuadros-ilustraciones sobre sadomasoquismo.

El erotismo y la experimentación son dos temas recurrentes en la obra de Laura, como ya apuntamos. Laura tiene una idea muy clara sobre el erotismo:

El erotismo no debe tratarse con brutalidad y crudeza, sino con elegancia. En España domina una visión del erotismo muy cruda, un hecho que obedece quizás a la autoría masculina. En Madrid me piden áreas de experimentación; allí son dramáticos, melancólicos y tristes. En el Mediterráneo, en cambio, prefieren el humor y el erotismo. Tienen una visión menos pesimista que en el interior; la historieta suele ser más vital y positiva. Para mí el erotismo y la sexualidad contienen una trascendencia EL ESPÍRITU-CUERPO CUERPO-ESPÍRITU despierta a una especial claridad.

Un erotismo muy elegante, muy estilizado, en una línea sensual y hedonista, un erotismo muy refinado, logrando crear secuencias de gran belleza plástica, y no es corriente; pero también hay que destacar que frente a este erotismo estilizado, elegante y con una visión muy personal de la artista le interesa reflejar documentos de una realidad que plasma en sus historietas y dibujos sadomasoquistas contemplado como conflictos de relaciones humanas. El tema del erotismo lo había tratado ya en producciones anteriores como recordaremos en el álbum *El toro blanco*, y con más fuerza en el álbum *La Trampa*. El erotismo para Laura es “una visión sublime de los cuerpos y del sexo. La pornografía es el desprecio de los cuerpos y del sexo; la pornografía te escupe a la cara”, -expresión ya citada en este trabajo pero esclarecedora-. El erotismo transmite arte. No es una copia del pasado porque las formas surgen del inconsciente, de la memoria casi siempre (de la interiorización)”. En carta enviada el 28 de marzo de 2001 escribe:

Han valorado mis historietas eróticas erotómanos como Lo Duca, dibujantes de comic como Max, Fiardino, Calpurnio, Pere Joan, etc. y la prensa ha alabado mis comics eróticos por su “elegancia y visión personal”.

Pero mi sensibilidad como artista no es siempre la de plasmar lo sensual y erótico -Por ejemplo, mis historietas y dibujos sadomasoquistas son, en realidad, la fijación en el papel de imágenes y escenas de maltrato entre los dos sexos, o un sexo, de insultos, de relaciones de poder y sumisión y, básicamente para mí, son documentos de una realidad muy dolorosa que me interesa dibujar para cicatrizar las heridas vividas en mi infancia y adolescencia de maltrato entre mi padre y mi madre- Pero pueden existir lectores que lean en mis dibujos sadomasoquistas (como mi amigo japonés arquitecto Makoto Fukuda) la clave de la emoción erótica pues las imágenes pueden reflejar muchas lecturas diferentes e incluso opuestas.

Y a fecha de 8 de abril de 2001 Laura incide y escribe:

El arte Erótico, El Erotismo, según como yo lo entiendo, no pretende excitar sexualmente al lector o espectador, si no que más bien pretende mantenerle en un plano contemplativo de la belleza de eros, de los cuerpos, de su entrelazarse, de sus variados gustos, formas y experiencias, pero todo ello entendido como una “Pasión Fría”, propia como decía antes, de una actitud contemplativa por su templanza, de estudio y meditativa por el largo tiempo que supone su lectura y desciframiento.

A fin de cuentas, lo que pretende el erotismo es: movilizar una emoción, esto es lo que consigue Laura. El erotismo, la provocación vive en el arte, se aleja de la inmediatez, pone la mirada, la sensualidad. En el arte de mirar sobre todo en los mitos de Apolo y Jacinto, es hoy un icono *gay*.

Como dijimos en este trabajo, el erotismo trasciende lo natural, ya en el mundo clásico grecorromano, la Biblia. A lo largo de la Historia del Arte se abre al arte contemporáneo del siglo XX y vanguardia, al convivir juntos se establece un diálogo forzado, y el mito de Hero y Leandro (al que se refería Laura) la tentación, ha sido tema fecundo de inspiración para artistas y poetas. Movilizar una emoción eso es lo que pretende el erotismo, esto es lo que pretende y consigue Laura.

En enero de 1995 presenta una ilustración en blanco y negro para el cartel de la Escola de Danza de Isabel Serres.

En la primavera, marzo de 1995 publica dos ilustraciones en color para el relato “Descripción y ligero movimiento final” de Bernardo Atxaga en el número 9 de la revista *Estrella* de la Caixa.

En marzo de 1995 Alejandro Mitrani del Nuevo Departamento de Arte Contemporáneo y Artistas Contemporáneos incluye a “Laura” (junto a los estudios sobre su obra de M^a Dolores Madrid y Viviane Alary y sus dos álbumes *El toro blanco*

y *La Trampa*) entre los artistas agrupados en el Archivo de la Facultad de Geografía e Historia del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Central de Barcelona.

En marzo de 1995 presenta ilustración *Picassiana* para el *spot* publicitario televisivo del Licor de Manzana *Tilford*, filmado por la productora de cine Group Film.

En mayo de 1995 publica una ilustración erótica para el libro de Sara Veitch, *Pretty in Pink*, Londres (Inglaterra), de la Editorial Forum and Erotic Stories, GB.

En el verano de 1995 (junio- julio) publica trece ilustraciones eróticas para el libro de Denise Collins *The Pleasure Centre*, Londres (Inglaterra) de la Editorial Forum and Erotic Stories.

“Entrevista a Laura” para la televisión TV Antena 3 para el programa *Hablemos de sexo*, el lunes 26 de junio de 1995.

En junio de 1995 expone en la muestra 2º Aniversario del Centro Cultural *La Santa* de Barcelona.

En septiembre de 1995 expone cinco cuadros bajo el título *Amor cruel*, en el III Festival de Cine Erótico de Barcelona.

En noviembre de 1995, “Entrevista a Laura” de Agustí Díaz con el título *La perversión dibujada por Laura*, en la revista erótica de cómic *Selen*, en el número 5.

Como hemos venido viendo en estos dos últimos años, esta etapa de 1994 a 1995 viene marcada por exposiciones, publicaciones de ilustraciones de libros tanto en España como en el extranjero; pequeñas incursiones en el mundo del cine y en el de la publicidad y diseño; asimismo se llevan a cabo varias entrevistas para la televisión y revistas. Lo que pone de manifiesto que Laura está activa y es solicitada por todos los medios de comunicación en los que nuestra autora se mueve con inteligencia y elegancia.

Pero lo que verdaderamente Laura no puede abandonar es su campo de creación principal: La Historieta. Nuevamente se lanza a la publicación de historietas, algunas de ellas en esta etapa romperá su trayectoria temática respecto a su obra anterior que le abrirán a otros campos de investigación tanto en los temas como en el tratamiento del dibujo. Laura empieza a investigar en el campo del humor, de la caricatura y del gag. Sus incursiones en la creación del cómic de humor le sirven de estudio y aprendizaje de la narración, del *raccord* y del lenguaje cinematográfico, de la efectividad del gag y de la caricatura, la ironía en el dibujo y el valor de la estética *underground* y del *Punk* propio de los años ochenta y noventa, introducidos a su debido tiempo en la lectura y

estudiando todo un repertorio iconográfico muy expresivo de los códigos gestuales (expresiones faciales, gestuales y caricaturescas). Pero carecen de valor gráfico innovador y elegante que caracteriza a la autora. Estas indagaciones aprendidas en la creación del cómic de humor las retomará Laura como aportaciones innovadoras desde el punto de vista de la calidad gráfica del dibujo y mayor elegancia estilística en historietas posteriores como en *La melancolía*. Como resultado de esta indagación, anticipo esta nueva incursión de Laura en el campo del humor con el albuncito de chistes que publicará en mayo de 1996, *Hay que organizarse*, en El Pregonero.

En mayo de 1996, publica una historieta larga de dieciocho páginas en blanco y negro en el pequeño álbum-albuncito *Markheim*, es una adaptación del cuento del mismo título de Robert Louis Stevenson, con un prólogo de Emilio Manzano, en Barcelona de Camaleón Ediciones,¹²⁹ en el número 4 de la Colección El Extraño Camaleón. Los alfabetos han sido diseñados por Andrés Salvarezza. Este albuncito viene complementado por una historieta corta de humor de cuatro páginas en blanco y negro “Malditas risas”, Laura y guión de Peri, guionista que ha colaborado con Laura últimamente y que se ha dedicado al cine, el cómic y la publicidad. Emilio Manzano reseña en el prólogo que le dedica al álbum un elogio a los “lápices” de Laura impregnados siempre de la buena literatura. Dice así:

Los lápices de Laura siempre han mostrado una indisimulada querencia por la Literatura. Ese aroma literario, refinado y algo malsano que exhalan algunos de sus mejores álbumes (pienso, por ejemplo, en “El Toro Blanco”), con una mitología imaginaria, algo de mística y una sexualidad excitantemente complicada, la han convertido en una figura más que singular en el espectro de la historieta europea del último decenio.

“Markheim” es una nueva muestra de la habilidad de Laura para hacer suya una historia ajena: en este caso, una fábula diabólica del buenazo de R. L. Stevenson, “Markheim” es la crónica de un crimen, una tentación y un supremo (y fatal) acto de libertad. Creo que Laura reproduce muy bien el tono febril, en ocasiones brutal del relato de Stevenson, con trazos y encuadres que giran hacia el expresionismo. Y también esa fascinación por los objetos convertidos en símbolos. El único capricho que se permite Laura es dibujar al Diablo con un par de cuernecillos, una concesión a la iconografía canónica que a mí, por lo menos, me parece muy acertada.

¹²⁹ “Caso ejemplarizante de la producción independiente lo encontramos en Ediciones Camaleón (ya desaparecida). Su creador, Joan Carlos Gómez, dejó su trabajo e invirtió sus ahorros en la creación de la editorial. Decenas de jóvenes artistas se han iniciado en esta editorial, que también ha sido una escuela para la primera generación de dibujantes influidos por el cómic japonés, el *manga*”.-El fragmento reproducido corresponde al artículo de Jaume Vidal, “El cómic, la grandeza de lo artesanal”, *El País*, 9 de agosto de 1997.

Esta historieta presenta un trazo expresionista y es una narración en la cual el personaje elucubra paranoicamente ante una amenaza y sólo existe diálogo entre dos personajes; una lectura fluida en los movimientos de cámara. El trazo es muy caligráfico, pictórico y oscurantista y ha estudiado particularmente el retrato psicológico. En este álbum, como ya es habitual en ella, Laura experimenta e innova a la hora de dibujar una historieta, por ejemplo en este álbum se aprecia en la manera de tratar el pincel: utiliza dos pinceles para crear diferentes grosores según lo que quiere expresar: importancia de la expresión y de los movimientos de la pincelada utilizando un pincel frágil y un pincel brutal con alternancia del retrato del personaje, realista unas veces, otras, se advierte en la simplicidad de líneas como de caricatura. La técnica narrativa de esta historieta es muy expresiva, utiliza diferentes convenciones como la visión subjetiva desde el punto de vista icónico-narrativo, la importancia del encuadre de algunas viñetas de esta historieta diseñado como visión subjetiva: en la narración a veces el lector ve a través de los ojos del personaje: deformación de relojes amenazantes, la forma imprecisa del extraño ocupante que descubre más tarde que es el demonio, (páginas 5 y 6), técnica compartida por el cómic y el cine. La caricatura del demonio se hace más obsesiva según se desarrolla la trama, acumulando el ojo del lector las diferentes formas y apariciones de este demonio que se va haciendo cada vez más terrorífico al irse adentrando en la historia. Otro de los recursos derivado del repertorio de convenciones de que dispone este medio tomado de la caricatura y la distorsión: los ojos desorbitados del personaje dentro de la expresión icónica del gestuario, la distorsión de los ojos nos está indicando un estado de ánimo, en este caso como puede apreciarse en la página 10, en un encuadre en primer plano del rostro del personaje con una expresión caricaturesca y distorsionada de susto: “Algo le hizo incorporarse de un salto...”, reforzada por el texto. Destacar también, la importancia del diseño de los alfabetos creados por A. Salvarezza. Importante para analizar la expresión iconografía, la expresión literaria y las técnicas narrativas y sus analogías con el cine. Trazos y encuadres que giran hacia el expresionismo, fascinación por los objetos convertidos en símbolos (iconografía: cuernos). Para terminar, referencia al Informalismo en Pintura de lo “gestual” o “de acción” y del arte caligráfico oriental. Recapitulando: hasta el presente, como vimos en las historietas *Clodia*, *Ser Listo ser tonto*, *Situaciones*, *Consuelo Arroyo*, *Justine*, *La intrusa*, *Markheim* y *The Secret* (que veremos más adelante), en las que Laura da importancia a la expresión de la pincelada y

referencia al informalismo en pintura llamada “gestual” o “de acción”, y del arte caligráfico oriental.

Este albuncito también presenta una variación en el formato a modo de cuadernillo y que no será inusual en esta década de los noventa que nos ocupa, aunque Laura sigue publicando con normalidad en el formato que había imperado en la década de los años ochenta de la revista o álbum, no menosprecia otras innovaciones en cuanto al soporte pues al contrario, a Laura le sirve para investigar y experimentar a la hora de manifestar su expresión artística en dichos formatos, a veces atípicos, como vimos en sus publicaciones en la revista *In Juve*. Sobre estos asuntos son de importancia las palabras de Antonio Altarriba cuando analiza la década de los noventa, en la que se anota que esta década llevará por otros derroteros a la historieta española:

Los nuevos derroteros de la historieta ya no van a venir marcados por el predominio de la revista, miscelánea de distintos autores, sino por la utilización de fórmulas y de soportes muy diferentes.

(...) Los noventa constituyen una época claramente diferenciada. Al igual que en otros ámbitos, la aparición de la informática marca un antes y un después en el mundo del tebeo. Para empezar, muchos autores han cambiado su manera de trabajar y han sustituido lápices, plumas, pinceles, tintas y colores por la tableta gráfica. Ya no trazan sobre el papel sino directamente en la pantalla aprovechando los recursos que ofrece un programa de dibujo. Los originales han dejado paso a los disquetes o a los cederrón y hasta la rotulación de los textos se hace a partir de diseños tipográficos elaborados en el ordenador. (...) Por oposición a la década anterior que mostraba una clara predilección por el soporte revista, los noventa acuden a él de forma muy circunstancial. Lo hizo Ediciones B con la lujosa y muy poco duradera *Co&Co* (1993). Y también lo han probado empresas más pequeñas, pudiendo destacar aquí cabeceras como *Rau* (1996), *Mondo Lirondo* (1996), *Amaníaco* (1998), *Lolitas* (1999), *El puñalito* (1999), *Cretino* (1999) e *Idiota Diminuto* (1999). (...) Pero la fórmula editorial dominante, practicada por grandes y pequeños, es el cuadernillo seriado. (...)

De esta peculiar manera de presentar la historieta se derivan una serie de características muy propias de este período. La primera y más evidente es el formato. Los nuevos lectores de tebeos se han acostumbrado a contemplar las viñetas agrupadas en el tamaño cuartilla, muy inferior al utilizado corrientemente por las revistas de los años ochenta. (...) El álbum de gran formato queda reservado para algunas escasas producciones autóctonas o para las obras provenientes de países europeos y más concretamente del mercado francófono. Pero el cuadernillo seriado no sólo plantea una cuestión de tamaño. También plantea una cuestión de extensión. Los autores de los noventa ya no tropiezan, como ocurría en los ochenta, con la barrera de un número limitado de páginas para contar sus historias. Ahora y gracias a esta fórmula editorial pueden prolongar su historia a lo largo de varias entregas de entre veinticuatro y treinta y ocho páginas cada una. De esta manera no sólo el argumento recupera importancia frente al tratamiento gráfico sino que la obra, la serie en sí misma, adquiere un protagonismo esencial. Podría decirse por lo tanto, que, si los años setenta y ochenta fueron los años del comic de autor, los noventa se presentan como los años del comic de serie. Si los ochenta apostaron por el trazo y la experimentación plástica, los noventa privilegian un grafismo sencillo, expresivo y narrativamente eficaz.¹³⁰

¹³⁰ Antonio Altarriba, “La década de los noventa...”, *obr. cit.*, pp. 112-118.

Será en este formato, al que se refiere Altarriba, que publique Laura algunas de sus historietas de esta década, aunque siguiendo su peculiar estilo de dibujo y de narración. Pero no sólo serán estas las únicas variantes que marque la década de los noventa, como veremos.

El martes 21 de mayo de 1996, tiene lugar la presentación del albuncito *Markheim* de Laura y Camaleón Ediciones (Colección El Extraño Camaleón) en la Galería Central de Energía. Exposición del 21 al 23 de mayo de 1996.

También en mayo de 1996 se publica el cuadernillo-álbum de humor, compuesto por historietas cortas en blanco y negro *Hay que organizarse*, con guión de Laura y una introducción del guionista Onliyú, en Barcelona, Ediciones El Pregonero¹³¹ edita Jaume Vendrell en el número 21 de su Colección El Pregonero.

Trata por primera vez el humor y los *gags*, creando historietas muy sencillas, unas de dos, una página o menos, en la que estudia el dibujo esquemático de la sátira, la caricatura y el humor, la síntesis, el *gag*, la lectura rápida del chiste y aprovechar la gracia de un estilo a propósito torpe y a veces pseudonaïf para remarcar el carácter de caricatura, que desarrolla improvisando sobre un *gag* o una anécdota mínima.

Onliyú en la introducción habla sobre esta nueva incursión de Laura, y anota:

Las historietas que siguen a continuación son, en apariencia, triviales, meros divertimentos, casi apuntes realizados para el propio goce (...) pero si el lector ya está familiarizado con la obra anterior (y, para entendernos más enjundiosa) de Laura, sabrá apreciar en ellas la misma elegancia, expresividad y emotividad que en su momento le cautivó.

Una página de humor en color “El punto de vista” que hace parte del proyecto de pequeño álbum de humor. En este proyecto le interesa estudiar la narración rápida del *gag* y la expresividad grotesca de gestos y fisonomías.

Los álbumes de chistes de los noventa de Laura, se observa en estas historietas un aspecto más informal, una lectura cinematográfica de planos, de puntos de vista coherentes y de cámara fotográfica y no como viñetas aisladas y de concepto. Consigue con este sistema una mayor fluidez de lectura y una reivindicación del tema cotidiano y de la caricatura propia. Influencia del cómic y caricaturas *Underground* (sobre todo de

¹³¹ “El Pregonero es una de las más veteranas editoriales independientes y en su catálogo se encuentran trabajos de Mauro Entrialgo, Laura, Calvo y Tamayo. Miquel Gallardo (...). Este aspecto artesanal de creación y también de producción es el que en España ha mantenido vivo el cómic. El actual momento del cómic pasa por el auge que ha experimentado la producción independiente”.-Jaume Vidal, “El cómic, la grandeza de lo artesanal”, *art. cit.*

Robert Crumb o “el humor anárquico”, que influirá en el pintor Philip Guston (1913-1980) con renombre en el movimiento expresionista abstracto de la postguerra y que a partir de mediados de la década de 1960 realizó caricaturas para revistas *underground*; y del *Punk*.

Este albumcillo de humor de Laura es otro ejemplo de los cambios que se vienen produciendo en la historieta española, como hemos venido viendo, en la década de los noventa, el de los contenidos. Antonio Altarriba lo ejemplifica muy bien en su artículo sobre esta década, del que ya hemos dado referencia abundante. Dice:

(...) Los contenidos de la historieta española han sufrido importantes modificaciones. La aventura que venía cumpliendo un papel fundamental en la tradición historietística de nuestro país ha desaparecido casi por completo. La mayor parte de los autores incluidos en este apartado no la abordan, y, si lo hacen, es desde un punto de vista paródico. El humor se ha convertido en el género dominante de los noventa. Humor absurdo, sexual, provocador, de crítica social o incluso autoreferencial, sacando partido de las miserias del dibujante o del aficionado, pero, ante todo, un objetivo: hacer reír.¹³²

Página de caricatura humor “Editor”, que Laura ha dibujado para el libro *Mujeres: igualdad, desarrollo y paz*, (recopila a artistas mujeres y hombres alrededor del tema de la mujer). Este libro se distribuirá en ocasión de la 4ª Conferencia Mundial de la Mujer que organiza la ONU la primera semana de septiembre en Pekín (China). Esta página de caricatura-humor sigue el estilo del pequeño cuadernillo de humor y chistes que publicó en El Pregonero.

¹³² Antonio Altarriba, *obr. cit.*, pp. 118-119.

5. Análisis del espíritu artístico al que se adscribe su obra dentro de las coordenadas del arte de las últimas décadas de corrientes artísticas europeas y americanas

De la trayectoria artística de Laura puede hacerse ya un buen balance de su trabajo publicado: sus períodos más laboriosos abarcan dos décadas, en ellos ha publicado con cierta regularidad y emprende experiencias de renovada actividad. Por ello, antes de referir las siguientes producciones de su obra, considero importante analizar el espíritu artístico en el que nacieron dentro de las coordenadas artísticas de estos últimos quince años. Veamos estas apreciaciones de Laura:

Si analizamos estos últimos quince años de corrientes artísticas europeas y americanas, podemos observar con asombro cómo los autores de cómic hemos investigado en ámbitos paralelos y a veces coincidentes con las investigaciones y movimientos artísticos de la Pintura, la Escultura, la Fotografía, la Arquitectura, etcétera, pues las inquietudes creativas de cada época se plasman en los diferentes medios o disciplinas artísticas.

Si me remito a la referencia que hizo Felipe Hernández Cava en su ensayo introductorio a la exposición monográfica de Laura en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, que dice así:

Hasta el tan cacareado final de las vanguardias, la historia toda del Arte estuvo recorrida por una voluntad en la que los ideales de belleza y de verdad, de estética y de ética, imponían a los creadores la búsqueda de un estilo como el recurso idóneo para la expresión subjetiva y objetiva de la propia individualidad.

Desaparecida hoy, cundo no desestimada, esa voluntad estilística, lo cierto es que la mayor parte de los creadores contemporáneos se conforman con reproducir de forma sistemática los estilos del pasado, desprovistos en esta operación de su contenido original (o dicho de otro modo, desmantizados).

Aplaudimos entonces la mayor parte de las ocasiones el virtuosismo con que los artistas de nuestro tiempo demuestran su carácter de alumnos aventajados en esta suerte de resoluciones *a la manera de* y no nos es difícil, en medio del eclecticismo del que suelen valerse, reconocer las distintas fuentes originales.

Laura, lo sé bien, podría parecer a simple vista una brillante sintetizadora de algunos de los códigos formales más decisivos en el devenir de nuestra cultura. Pero digo *podría parecer* y no *es* porque en su caso no se produce ese desalojamiento interior de los lenguajes de antaño de los que se sirve.

A diferencia, en efecto, del manierismo contemporáneo, Laura recupera el trazo de Botticelli y de Uccello (*Selvaggia y los pájaros*), de Roualt (*La intrusa*), de Modigliani, de Bradley y de Stanton (*La Trampa*), o del arte cretense (*El toro blanco*) y romano (*Clodia, matrona impúdica*) llevada de la necesidad de dotar a cada uno de sus relatos de una significación máxima, seña de identidad última de aquella preocupación de alcance cultural globalizadora que siempre caracterizó a los pioneros de toda vanguardia, y todo ello sin el menor atisbo que haga presuponer una lectura irónica, tan de nuestro tiempo, de dichos estilos.

Frente al formalismo estético, de tan fácil legitimación por una sociedad que rehuye implicaciones culturales y sociales más hondas, Laura propone un compromiso ético y estético que, gracias a las posibilidades narrativas del medio, cobra una mayor coherencia cuando se leen sus historietas, sobre todas las cuales planea un interés por desentrañar aquellos aspectos menos iluminados de la naturaleza humana.

Hoy más que nunca necesitamos de la utopía y esta dimensión trascendente de la historieta es una forma de contrarrestar la saturación de cinismo con que muchos de los compañeros de Laura abordan sus respectivas creaciones.

A estos préstamos y a todos los otros puntos de los que hablaré más adelante, a los que se refiere el texto de Felipe Hernández Cava, que he considerado importante reseñar por su profundidad de análisis y su amplia cultura e información de las corrientes modernas.

Debemos tener en cuenta, como explica en su libro Edward Lucie-Smith *Movimientos artísticos desde 1945*, en el capítulo I, titulado “Del estilo al contenido”, que:

(...), en el arte de las décadas de 1970, 1980 y 1990, el contenido y la expresión están inextricablemente entrelazados. Por consiguiente, un artista puede expresarse de muchas maneras diferentes, con diferentes medios y utilizando estrategias diferentes. Esto explica el arte híbrido, heterogéneo, esencialmente aestilístico del período, lo que ha llevado al frecuente uso de la etiqueta de “pluralismo”.

En primer lugar, a este respecto explica Laura: “Un ejemplo es los cambios estilísticos y las diferentes investigaciones formales que se observan en mis cómics desde hace quince años. Incluso el cambio de estilo de viñeta a viñeta en una misma historieta. En mis historietas con frecuencia cada cómic, cada pieza y a veces cada viñeta existe como una entidad independiente. Debemos recordar que una de las actitudes llamada ahora “posmodernas” es la de presentar extensos préstamos estilísticos como se observa en muchos de mis cómics”.

También, hay que hacer referencia en la obra de Laura al Arte *Pop* por su reivindicación de la cultura urbana, en el que los artistas se han valido de imágenes reconocibles por todos, tanto del cómic como de la publicidad. Y Laura declara influencias de artistas pop tanto americanos: Tom Wesselmann; y en la década de los ochenta, David Salle, como del arte pop británico, David Hockney, y Allen Jones. Lucie-Smith señala 1961 como la fecha clave del *pop art* británico y argumenta que uno de los puntos débiles del *pop art* británico fue su éxito fácil y rápido y señala también que en cuanto a las artes visuales se refiere, Gran Bretaña estaba al fin saliendo de su fase de aislamiento en esta década. El *pop art* fue una reacción contra el expresionismo abstracto, extendió su influencia más allá de sus fronteras. Lucie-Smith hace esta reseña en el capítulo V titulado “Pop art, environments y happenings”:

En la actualidad parece estar en general aceptado que el pop art, en su definición más estricta, comenzó en Gran Bretaña y creció como consecuencia de una serie de debates celebrados en el Institute of Contemporary Art, de Londres, por el grupo de artistas que se autodenominaban Independent Group. Éste incluía artistas, críticos y arquitectos, entre ellos Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson, Richard Hamilton, Peter Reyner Banham y Lawrence Alloway. El nuevo grupo se sentía fascinado por la nueva cultura popular urbana y, en particular, por sus manifestaciones en Estados Unidos.

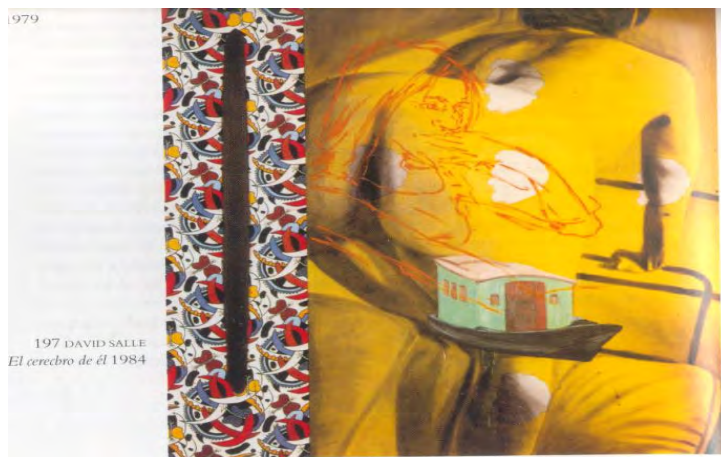
Así pues, si retomamos la definición del pintor pop Hamilton, -perteneciente al grupo de artistas citado arriba- sobre lo que debía ser el Arte *Pop*, Edward Lucie-Smith, recoge en su libro en el capítulo V, esta definición de Hamilton sobre lo que él pensaba que debía ser el arte moderno: “Hamilton ya tenía muy claro lo que pensaba que debía ser el verdadero arte moderno. Las cualidades que buscaba eran, según él mismo dijo en 1957, popularidad, transitoriedad, prescindibilidad, ingenio, atractivo sexual, incentivo y encanto. Debía ser económico, fabricado en serie, joven y muy rentable”. Esta definición de Hamilton podemos aplicarla al cómic (el medio de la historieta es un arte popular) y a las historietas de Laura.

Otro aspecto propio del *Pop Art* y aplicable a alguna de sus historietas, en palabras de Lucie-Smith: “El hedonismo de fines de la década de 1950 había echado raíces, y los nuevos artistas parecían ofrecer precisamente el arte alegre, insolente y centrado en el placer idóneo para el talante del momento”. El pintor David Hockney, expresa Laura, se recrea en plasmar un *impaciente placer*”; (véase, sobre este autor, la serie de aguafuertes titulada *La carrera de un libertino*, que describe sus reacciones ante el mundo de ensueño de Estados Unidos, a donde viajó por primera vez en 1961, como explica Lucie-Smith, en este capítulo V. Hockney y Allen Jones, de entre todos estos artistas son los más personales.



Howard Hamilton, *Just what is it that makes today's home so different, so appealing?*, es lo que hace al hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?, 1956

Véase en este cuadro de Hamilton (*Portada arriba-derecha*) una de las semillas de un cómic adulto, el género romántico *Young Romance* de Joe Simon y Jack Kirby, publicado por Crestwood en 1947. Documento de la introducción del cómic en el arte contemporáneo.



David Salle 1984



David Hockney *Collage* fotografías con polaroid, 1982. Usando su cámara para la creación de imágenes múltiples.

Los artistas, Laura, entre ellos, se han servido de la fotografía para crear efectos nuevos, fragmentos de visión en *collage* buscando ver la relación que se establece entre ellos.

El Arte *Pop* reivindica pues el Erotismo y Laura está muy marcada por el erotismo de pintores *pre-pop* o *pop* como Allen Jones (Erotismo y sadomasoquismo), el cual

desarrolló su estilo plenamente pop, pasando de una técnica pictórica a un estilo más seco y gráfico, y de un suave erotismo a imágenes abiertamente fetichistas, que se pueden considerar sus obras más radicales después de vivir en Nueva York durante 1964 y 1965; Tom Wesselman (Erotismo) y Linder (Erotismo y Sadomasoquismo) como podemos observar en álbumes como *El toro blanco*, *La Trampa* y otras historietas cortas. No debemos olvidar al pintor Roy Lichtenstein que, a pesar de que su obra no es eminentemente erótica, sí que reivindica para el lenguaje del Cómic un estatus de obra de arte. En la pintura de los ochenta, como quedó dicho, David Salle que trata el erotismo mezclando en sus pinturas fotografías pornográficas; véase, para más información sobre estos autores el catálogo, ya citado, de la exposición *Arte Pop* celebrada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, dicho catálogo recoge además escritos y biografías. “El masoquismo –dice Lucie-Smith en su estudio- es una característica frecuente del body art, algo que comparte con las “acciones” o “happenings” del pop de artistas como Stuart Brisley (n. 1933) o el austríaco Rudolph Schwarzkogler (n. 1941). La idea de la desmaterialización artística cierra aquí el círculo, y está vinculada a las acciones y gestos físicos que, a su vez, a menudo están unidos a la vieja noción romántica de arte como una expresión de sufrimiento o sacrificio personal. A este respecto, Laura ha expresado que, “en cuanto a la corriente de estudio de las pulsiones sadomasoquistas en el comportamiento humano no debemos olvidar que en la mayoría de *Happenings*, Body Art y “Acciones” se observan desenfundadas fantasías sadomasoquistas en los últimos veinte años”; véase también el capítulo VI “Escultura abstracta, arte minimalista, arte conceptual”, de Lucie-Smith.

Asimismo, en las décadas de 1980 y 1990 se observa una vuelta a técnicas y temas tradicionales. No hay que olvidar que en sus historietas ha tratado entre otros los temas: Creta y Arte Cretense, Arte Romano, siglo XVIII y Rococó, Manierismo, Barroco, Simbolismo, Las Vanguardias de principio de siglo, el *Collage*, Botticelli, Arte Griego, Pintura Expresionista, Arte Conceptual, Arte Minimal, La Fotografía, Arte *Pop*, Temas Mitológicos, Caligrafía Oriental, Arte Erótico Japonés, Beardsley, Paolo Uccello, Renacimiento, Época de Shakespeare, Palladio, *Underground*, *Punk*, la Cerámica, la Arqueología, la Publicidad, etcétera.



Henri de Toulouse-Lautrec

Les Ambassadeurs: Aristide Bruant, 1892.

Cartel litográfico, 141,2x98,4

Aubrey Beardsley

Ilustración para *Salomé*, de Oscar Wilde, 1894.

Clisé de línea y grabado de trama sobre pergamino japonés; 34,3x27,3 cm.

Otro aspecto a tratar, se observan viñetas minimal y conceptuales en la historieta *Un verano más largo* por la frialdad y mínima expresión a base de encuadres limpios fotográficos, trazos fríos de *rotring*, calco de fotografías (para evitar la expresión típica del trazo y la deformación propia del dibujo a mano del artista). Cada viñeta como una idea o concepto (arte conceptual que se observa en otros cómics como en *El toro blanco*, en la historieta corta *El balcón*, etcétera). En las viñetas que son un único color de *Un verano más largo* se observa una idea “minimal” (que representa una ola que cubre la visión del objetivo, o sea todo el campo visual; véase, viñeta 4 de la página 3, *El Víbora*, n.º 59, 1984) y también conceptual. El arte conceptual, tal como lo define en el capítulo VI Lucie-Smith: “es una forma de expresión que trata de abolir lo físico tan completamente como sea posible, y que intenta evitar el estímulo óptico a favor de los procesos intelectuales que el público es invitado a compartir con el artista. O sea, es en esencia un arte de diseños mentales expresados por cualquier medio que quien los hace

considera adecuado para emplear”; y retoma cuadros como *Blanco sobre blanco* de Malevich (Suprematismo): a este respecto Lucie-Smith se expresa así: “Una vez más el arte minimalista se puede rastrear hasta los experimentos realizados por los artistas rusos de comienzos del período revolucionario: a la obra de los constructivistas, e incluso más precisamente al suprematismo de Malevich, en especial a cuadros como su *Blanco sobre blanco* de 1917”, (véase, las páginas 165; 170 y 171 del capítulo VI, ya citado). En algunas historietas se observan diseños constructivistas como en *El balcón*. La influencia del arte conceptual se observa en la importancia dada a las “Ideas” y al lenguaje (la narración escrita en el cómic).

Otra apreciación importante, es que el nuevo arte de Nueva York ha sido calificado como Manierista. Se observa un trazo y figuras manieristas y también en la estética de historietas como *La hija de Rappaccini*, el álbum de Boccaccio y Botticelli *Del infierno al paraíso*, en el álbum *El toro blanco*, en la historieta de Paolo Ucello, etcétera.

Es de interés señalar que, en la pintura americana de los años ochenta se observa una fuerte influencia del cómic y caricaturas *Underground* como Robert Crumb que influyó en el pintor Philip Guston. En Europa y en especial en Alemania también se observa la influencia como en el pintor Immendorf.

En sus dos álbumes de chistes se observa un acercamiento al *Underground* y al *Punk* propio de los años ochenta y noventa (los noventa y la vuelta al *Punk*). De hecho en estas historietas se observa un aspecto más informal, una lectura cinematográfica de planos, de puntos de vista coherentes y de cámara cinematográfica y no como viñetas aisladas y de concepto. Con este sistema consigue una mayor fluidez de lectura, y una reivindicación del tema cotidiano y de la caricatura propia, como ya hemos dicho, del *Underground* y del *Punk*.

En cuanto a sus historietas expresionistas debemos tener en cuenta que desde inicios de los sesenta en Alemania se observaba una vuelta al Expresionismo que tuvo su pleno desarrollo en la década de los ochenta. Lo mismo que ocurre en el caso de los transvanguardistas italianos (véase, “Tendencias neoexpresionistas en la década de 1980”, del capítulo VIII de Lucie-Smith), los neoexpresionistas buscaron sus raíces, no sólo en el expresionismo germánico de comienzos de siglo, sino también en algunos artistas del pasado. Así, Rubens, Rembrandt o ciertos representantes del Manierismo.

Asimismo, en cuanto a la importancia de la expresión de la pincelada de historietas como *Clodia*, *matrona impúdica*, *Ser listo y ser tonto*, *Markheim*, *La intrusa*, *Consuelo*

Arroyo y *The secret*, etcétera, debemos hacer referencia al estudio de Laura del Informalismo en Pintura de lo “gestual” y del arte Caligráfico Oriental.

En su obra también debemos hacer referencia a la Pintura de la Transvanguardia italiana por su reivindicación de los temas mitológicos y de los movimientos artísticos del pasado en el álbum *El toro blanco* y demás historietas basadas en la historia del arte. De hecho, arguye Laura: “como característica más significativa del arte de la Transvanguardia se ha señalado el Nomadismo, que alude a la posibilidad que tiene el artista de transitar por cualquier período del arte del pasado, tomando aquellos fragmentos que más le interesen para la consecución de su propia obra. Los protagonistas de la Transvanguardia recurren con frecuencia a la metáfora”. Edward Lucie-Smith, hizo la siguiente observación en el capítulo IX titulado “Estados Unidos en la década de 1980”:

(...) La apropiación de imágenes existente es completamente lícita porque su significado cambia cuando el contexto original se quita y se reemplaza por otro. De este modo, el arte del pasado se convierte en una cantera inagotable.

En cuanto a la vuelta a la historia del arte de siglos pasados, la reivindicación de lo complejo y contradictorio, en sus historietas debemos hablar del Movimiento Posmoderno en las diferentes artes. A este respecto se refiere Laura cuando dice: “Por ejemplo en Arquitectura; arquitectos como Robert Ventura se han manifestado a favor de la “complejidad y contradicción en la Arquitectura” (véase su libro de 1966) contra el movimiento y lenguaje moderno y a favor de la recuperación de la Arquitectura Manierista. Y otro arquitecto como Isozaki reivindica al arquitecto Ledoux, al Neoclasicismo y la vuelta al Manierismo”.

Con el ascenso del *pop art*, tanto el *environment* como el *happening* adquieren nueva y especial importancia. El *happening* implicaba la ampliación de una sensibilidad de “arte” –o, más precisamente, una sensibilidad de “collage-environment”- a una situación también compuesta de sonidos, tiempos, gestos, sensaciones e incluso olores. El uso del *collage* suponía un importante paso filosófico para un artista ya familiarizado con la abstracción informal. En cuanto a su interés por el Erotismo los *Happenings* de los años sesenta (los noventa y el *revival* de los sesenta) se presentaban como una serie de fenómenos relativos a la sexualidad como medio de conocimiento, a este respecto, Laura argumenta lo siguiente, “Eliade afirmaba: “que la sexualidad ha sido siempre y en todas partes un acto integral y, por consiguiente, un medio de conocimiento”.

Consideraba importante hacer esta reseña sobre el análisis de estos últimos quince años de corrientes artísticas europeas y americanas para enmarcar su trabajo dentro de las coordenadas e inquietudes artísticas del arte de las últimas décadas. Para ver todos estos movimientos en mayor profundidad es muy interesante el libro que hemos venido estudiando titulado *Movimientos artísticos desde 1945* de Edward Lucie-Smith, así como *La Historia del Arte* de E. H. Gombrich.

Pero, debido a que empieza a publicar en 1981, su obra debería estar influenciada por el Posmodernismo, sin embargo, el arte de Laura no se puede inscribir en este movimiento, y también, por las siguientes razones que expone la propia autora en carta fechada el 5 de noviembre de 2001:

No soy posmoderna porque mis comics no reutilizan el arte del pasado de FORMA IRÓNICA. No tengo ningún interés en crear MIRADAS entendidas como FICCIONES (mi obra pretende abordar LA VERDAD y las profundidades de la existencia. No elogio la AMNESIA. No me opongo a la EXIGENCIA de NOVEDAD de las VANGUARDIAS (es importante LA INVENCION y la ORIGINALIDAD). Mi forma de narrar en imágenes y textos NO ES SINÓNIMO DE LISIBILIDAD INMEDIATA. No me preocupa acceder a un gran público. No pongo en primer plano la percepción sensitiva de la obra por parte del público.

Puedo acercarme al credo posmoderno retomando las palabras de B. RAMAUT-CHEVASSUS cuando, refiriéndose a la música posmoderna, indica una VUELTA A LO HETEROGÉNEO QUE HACE REFERENCIA A UNA TOTALIDAD QUE EXPLOTA PERO QUE SIGUE SIENDO PRODUCTIVA.

Me acerco al credo del NOUVEAU ROMAN al entender mi obra como “ÉCOLE du REGARD” pero mi visión se entiende quizás mejor como “LA HISTORIETA COMO UN MEDIO (=instrumento y lugar) DE DISCUSIÓN”. Pero yo no tengo nada de “ÉCOLE” o “DIDÁCTICO”.

Así pues, diría Gombrich, “no todos los artistas actuales que disfrutan de este nuevo derecho a la diversidad aceptarían la etiqueta de posmodernos; además actualmente existe un reconocimiento más amplio de que los artistas tienen derecho a elegir su propio camino”.

Pues, -continúa Laura- “cada uno de mis comics, de mis narraciones dibujadas, las abordo como “SUJETOS” diferenciados, como diferentes “PERSONALIDADES”, “MENTALIDADES” gráficas y textuales. Quizás sería más exacto denominarlos a cada uno de ellos como “SUJET” en francés o como “SOGGETTO” en italiano, dado que, con el vocablo de estas dos lenguas hacemos referencia al concepto de los diferentes “SUJETOS = INDIVIDUOS” y al mismo tiempo nos referimos a los diferentes “TEMAS”.

La etiqueta “posmoderno”, se interpretó de una manera errónea, como un estilo *pastiche*, sino que, muy al contrario, permitió a los artistas valerse de un nuevo tipo de expresión a partir del arte moderno.

Hecho este inciso sobre sus coordenadas artísticas de estos últimos quince años, que nos ilustra sobre los movimientos artísticos en los que se adscribe su obra, siguiendo con sus publicaciones en esta década de los noventa:

En mayo de 1996, publica la historieta corta de seis páginas en blanco y negro “Eros Y Psique”, Laura y guión de Onliyú basado en el cuento de Apuleyo “Las Metamorfosis”, en la revista *Nosotros somos los muertos*, en el número 2, dirigida por el dibujante Max y Pere Joan para Monograma ediciones de Mallorca. Revista desaparecida ya en el número 7. En esta historieta vuelve a la estética de su anterior serie de cómics basados en el libro de Marcel Schwob *Vidas imaginarias* adaptado y cambiado por Onliyú, y sobre todo a la historieta *Clodia, matrona impúdica* pero en este caso no hay mezcla estilística con objetos, mobiliario y arquitectura en collage sino que todo el dibujo ha sido realizado a mano y a pulso. Así es como ella misma describe su método de trabajo en una carta fechada el 7 de julio de 1999 en respuesta a una serie de preguntas que le había planteado sobre esta historieta:

En esta historieta realicé los dibujos directamente sobre el papel original sin abocetar cada escena y viñeta anteriormente y a lápiz. Dibujo directo de pincel y tinta china para aportar más sorpresas en las imágenes y reducir el excesivo control de lo predecible que otorga el previo boceto a lápiz.

Si comparamos las dos historietas *Clodia, matrona impúdica* y *Eros y Psique*, se observa en ésta menos dramatismo en el dibujo con una pincelada algo expresionista, caricaturesca, (por ejemplo la viñeta 2 de la página 3: encuadre en un primer plano para dar más fuerza a la narración de Psique y sus dos hermanas (en una expresión jocosa de las hermanas); con un cartucho narrativo dentro de la viñeta cuyo texto aclara o explica el contenido de la imagen “Grande fue la alegría de Psique. Más aún la envidia de sus hermanas”), que le infiere un carácter más alegre de acorde con el tono humorístico y festivo del guión adaptado de Onliyú, con un estilo algo minucioso (que le caracteriza a la autora), caprichoso y retorcido. Trata un tema clásico y unas referencias escultóricas y arquitectónicas (viñeta 2 de la página 1: representación del templo de Afrodita). No

sólo es una referencia al arte grecolatino sino que aporta rarezas e invenciones gráficas nuevas y no clásicas de acuerdo con el guión adaptado de Onliyú. Dice Laura:

Con el guionista Onliyú siempre he colaborado en adaptaciones a la historieta de textos literarios pues ambos coincidimos en esta preferencia.

Adelantándonos unos años en 1999, a raíz de la publicación de su nuevo álbum *Las mil y una noches*, en “Medio Muerto”, colección dirigida por Max y Pere Joan, Laura es entrevistada para el Diario de Mallorca por Gabriel Rodas. En esta entrevista retoman la publicación de Laura en la revista o libro (pues ha sido considerado como libro) de *Nosotros somos los muertos* en el número 2 al que nos estamos refiriendo más arriba y dice así:

En plena crisis industrial, Laura se sumó al proyecto que en 1993 pusieron en funcionamiento Max y Pere Joan, *Nosotros somos los muertos* publicación independiente que será enterrada en breve debido a los incumplimientos editoriales.

A esta afirmación de Gabriel Rodas, responde Laura:

Una pena, porque mira que es difícil cubrir gastos en España, y ellos lo conseguían con una revista que, por otra parte, tenía un enorme valor internacional.

En otro artículo ya citado de Jaume Vidal “El cómic la grandeza de lo artesanal” se reseña sobre esta revista: “Max y Pere Joan son precisamente los impulsores de *Nosotros somos los muertos*, una revista en forma de libro que recoge destacados trabajos de la producción independiente europea y norteamericana”. Unos años más tarde Antonio Altarriba hace una buena reseña de esta revista con formato de libro situándola, entre otras, como dentro de las constantes historietísticas que permanecen en los noventa de ese espíritu de renovación y libertad creativa que marcó la década de los ochenta, en cuyas revistas publica Laura como la ya citada *Medios revueltos* (se agotará en 1990) surgida siguiendo los postulados de la revista *Madriz*, y en los noventa *Nosotros somos los muertos*, que seguirá los mismos pasos que sus antecesoras por falta de apoyo institucional y que la abocará a su desaparición en el número 7:

Y otro tanto ocurrió con *Nosotros somos los muertos* (FIG. 23), una revista de formato libro que dirigieron entre 1993 y 2000 los dibujantes Max y Pere Joan. A lo largo de los siete números que componen la colección reunieron con tino, cuidado diseño y al margen de todo lucro una muestra de historieta española, pero también internacional, resistente, distinta y enormemente creativa.

Pero ¿cuál es la línea editorial, los objetivos que se trazan Max y Pere Joan que les lleva a crear esta revista? Leamos este fragmento, expresado desde la revista, “Los muertos han de ser más rápidos que los vivos”, una reivindicación al derecho del artista de crear su obra con libertad:

LOS MUERTOS HAN DE SER MÁS RÁPIDOS QUE LOS VIVOS

(...) N.S.L.M. tiene una posición similar a un tipo de publicación cada vez más creciente en Europa. La libertad creativa que en otras artes no se discute convendría recuperarla para nuestro oficio o para un sector de él. El mundo de las ideas, por ejemplo, está en los intereses de gentes que seguramente no viven sólo para la historieta ni para seguir las andanzas del Héroe. Estar en los márgenes permite sentirse más ágiles que los vivos. Recuperar quizás a los lectores que abandonaron o no llegaron a interesarse por los tebeos.

(...)

N.S.L.M. recoge gente heterogénea cuyo punto en común ha sido precisamente, y sin más historias, no decirse que camino tenían que tomar. En N.S.L.M. se verá semestralmente –si conseguimos el interés del lector- lo que da de sí esta actitud.¹³³

Se pretendía con esta revista un acercamiento y confrontación de nuestros artistas con el resto de los creadores europeos y norteamericanos que proclamaban una libertad creadora y esta revista se ofrecía como soporte de confrontación internacional. En un artículo de Ramón de España publicado en *El País* en el que hace balance del Salón Internacional del Cómic de Barcelona de esta nueva edición de mayo de 1996, habla de la situación de los artistas de vanguardia que se mantienen “forzosamente al margen”, pero destaca, “entre tanta publicación de *mangas* japoneses y *comic-books* norteamericanos de superhéroes, que parece que es lo que más vende, aunque tenemos que reseñar que actualmente parece ir remitiendo un poco, la aparición del libro *Nosotros somos los muertos* de Max y Pere Joan:

Un año más, en el Salón del Cómic de Barcelona se registra una peligrosa sobredosis de *mangas* japoneses y *comic-books* norteamericanos de superhéroes. (...)

Pero también un año más es posible encontrar en la estación de Francia algunas perlas raras, algunas trufas del mundo de la historieta que reconcilien al lector con ese medio con tantas posibilidades y tan pocas ambiciones. La trufa más sabrosa de este año se llama *Nosotros somos los muertos* y consiste en un librote de más de cien páginas repleto de breves y sugerentes historias a cargo de una serie de autores que se mueven (deliberadamente y, ¿para qué negarlo?, porque no hay más remedio) en el margen.

Los dibujantes Pere Joan (Palma de Mallorca, 1956) y Max (Francesc Capdevila, Barcelona, 1956) reivindican desde el editorial de la revista su ubicación en ese margen al que no llegan ni Songoku ni el Capitán América.

¹³³ *Nosotros somos los muertos*, número 2, dirección editorial Max y Pere Joan, Palma de Mallorca, Monograma ediciones, mayo de 1996.

Max y Pere Joan han llegado al margen por puro convencimiento. Conscientes de que el mercado no está para experimentos vanguardistas ni para profundas reflexiones sociales, han optado (sin abandonar las posibilidades de comunicación que les ofrecen publicaciones tan dispares como *El Víbora* y *El Pequeño País*) por lanzar cada seis meses, desde Mallorca (enclave geográfico auténticamente al margen), una revista en la que ofrecen historietas buenas, raras y difíciles de colocar en el mercado. (...)

El título llevó a la revista y a la reivindicación de los muertos del mundo del cómic: autores válidos que no encajan en las corrientes importantes porque sus personajes no tienen superhéroes ni los ojos oblíquos.

“Los muertos han de ser más rápidos que los vivos”, concluye el editorial. Y basta pasar la página para ver que tal aseveración es cierta.

(...) Encontrará historias de gente como Keko, Miquel Gallardo, Micharmut, Raúl, José Muñoz, Federico del Barrio, Laura, Guillém Cifré, Julie Doucet y Joma.

Visualmente, el producto se mueve en la onda norteamericana de la *graphic novel*. Un camino interesante que abrió Art Spiegelman con su *Maus* (premio Pulitzer, por cierto) y que luego han seguido autores que, como Michael Dougan (responsable del excelente *I can't tell you anything*) o Jason Lutes (*Jar of fools*), nadie parece tener mucho interés en publicar en España.

Con su formato de libro, *Nosotros somos los muertos* constituye el equivalente tebeístico de un volumen de relatos. La periodicidad prevista de la publicación es semestral, pero podría acortarse la espera entre número y número si el lector responde. Confiamos en que así sea: los muertos deben cuidar de los suyos.¹³⁴

Laura publica en este número junto a Lluís Juncosa (Palma), Keko (Madrid), Anke Feuchtenberger (Berlín), Micharmut (Valencia), Arnal Ballester (Barcelona), Martín Tom Dieck (Hamburgo), Gallardo (Barcelona), Julie Doucet (Montreal), David B. (París), Raúl (Madrid), T. O. T .T. (París), Gabi (Palma), Max (Palma), Joma (Barcelona), Muñoz (Milán), Pere Joan (Palma), Pep Carrió (Madrid), Cifré (Barcelona), Tatúm (Palma).

El domingo 4 de enero de 2004, apareció un artículo de Manuel Ramos en *El País*, sección “Cultura” con el titular “La revista ‘Nosotros somos los muertos’ reivindica la fuerza del dibujo de los tebeos: Los autores de cómic Max y Pere Joan rescatan la publicación desaparecida hace tres años”. Entre sus objetivos de esta nueva etapa que inicia la revista en el número 8, apuesta por el dibujo, “el de los tebeos, que no es sólo soporte para un supuesto bien superior, contar cosas, sino que es juego y búsqueda”. De la publicación se encarga la editora Inrevés de Pere Joan, les garantiza, según explica Max, “la continuidad para el proyecto y escapar de la precaria infraestructura de la que dispusieron anteriormente, lo que motivó el primer cierre de *NSLM*:

No existe una publicación donde se pueda ver la obra del cómic alternativo mundial. *NSLM* quiere serlo, puntualiza Max. Para el creador, *NSLM* se resume en el espíritu de acoger aquellos autores que marginaron las editoriales “por mantener un compromiso

¹³⁴ Ramón de España, “Max y Pere Joan, desde el margen”, *El País*, sábado 11 de mayo de 1996.

con su obra y con ellos mismos, sin querer trabajar con las presiones de las editoriales”. Hendrik Dorgathen, Miguel Brieva, Kaz, Paco Alcázar, Craig Au Yeung, Lluís Juncosa, Dave Cooper, Álex Fito y Julie Doucet son algunos de los dibujantes que incluyen su obra en el número 8 de la revista *NSLM*.

Se trata de volver a presentar lo que queremos que sea la revista con un registro muy amplio y nada sectario, ni en lo estilístico ni en lo temático. (...) Si en su primera etapa la publicación semestral se volcó en la recuperación de la historia como esencia misma del cómic, ahora evoluciona hacia la reivindicación de la parte gráfica “que parece necesitar más apoyo”, comenta Max. Éste considera excesivos los impulsos visuales que recibe cada día el ciudadano, al tiempo que denuncia “el uso de la imagen, que ha llegado a un punto crítico por el exceso”, lo que ha comportado, a su juicio, “una frivolización” del arte gráfico. “El dibujo debe defenderse del uso comercial que hace de él la publicidad”, concluye el autor y director de la revista.

Un trabajo crítico el que reivindica Max, que refleja la propia revista en la sección titulada *Gráfica Activa*, surtida de imágenes de marca para el que dominan “Nuevo Orden Internacional”. Aquí, Max, junto a otros autores como César Fernández Arias, Arnal Ballester, Pep Carrió, Pau, Darío Andante, Cactus y Raúl, crea imágenes de marca para el consumidor del “Nuevo Orden Internacional”.

La revista aparecerá con un nuevo formato e incluirá por primera vez encartes en color, comenta el periodista. En mi humilde opinión, yo creo que será exitosa, aunque ya lo fuera en sus siete números de su primera etapa, entre unos pocos.

Posteriormente Laura es entrevistada por José Coronado e Ivone Reyes en el programa televisivo *La noche prohibida* de Antena 3 Televisión, el día 7 de mayo de 1996.

En 1996 el albuncito de Laura *Markheim* de Ediciones Camaleón se distribuye junto al corto de cine *Markheim* del director Jordi Marcos y la productora de cine *Milana bonita* en los círculos y librerías especializadas tanto en cómic, como en cine y vídeo.

Otras publicaciones marcarán un rumbo de renovada actividad hacia el final de esta década de los noventa publicando en revistas nuevas que han ido surgiendo, algunas en la línea de los ochenta de innovación y experimentación; sigue un receso, durante el cual reunirá en un libro que incluye historietas ya publicadas junto a otras inéditas (la mayoría) durante estos últimos veinte años, y de nuevo comienza otra década de renovación artística y de actividad intensa.

En Madrid, en octubre de 1996 en una nueva revista madrileña, única, que además será un catálogo de la exposición con el título *El ojo clínico*, en su número 1, publicará Laura una historieta corta. Esta revista la coordina Felipe Hernández Cava (sólo aparecieron dos números) y es importante dentro de sus historietas experimentales, aquí publica la historieta corta de ocho páginas en blanco y negro, “La vida a fuego lento”, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, en la revista *El ojo clínico*, en el número 1, Madrid, edita *El ojo clínico* Espacio y Comunicación. En esta historieta, ha utilizado el *collage*, con fotocopias de fotos que ha hecho ella (retratos de una mujer de cincuenta

años), la caricatura, el sarcasmo, el expresionismo y el mundo *kafkiano* de una mujer en su cocina. Los originales de este número de la revista seguirán una exposición itinerante por Madrid, París, Barcelona, Huesca, etcétera. (En mayo de 1997 se publica el número 2, y será un catálogo de la exposición con el título *El ojo clínico* (Felipe Hernández Cava).

El escritor y guionista Carlos Grassa (que en el mismo número de *El ojo clínico* también ha publicado una historieta con dibujos de Isidoro Ferrer) afirma “que *La vida a fuego lento* es la historieta que más le ha impresionado del número”. Historieta de profundo pesimismo, que rompe un poco con la temática de Laura: Una mujer vieja, fea, menopáusica, inútil socialmente, ama de casa que acaba suicidándose ante el vacío de su existencia, en la que el grafismo presenta una visión caótica y sucia (suciedad de las pinceladas y del grano de las fotocopias malas), múltiples planos superpuestos y en diferentes direcciones, movimiento caótico, pero la lectura del texto presenta una accesibilidad y un recorrido “ordenado”. Pero a pesar de la visión profundamente pesimista del guión y de la imagen de la historieta presenta la belleza y complejidad del espacio presuntamente claustrofóbico de una cocina. Es una historieta en la que se aborda diferentes planos de lectura de fuertes contrastes para el lector a través de una visión-mirada en la que el lenguaje caricaturesco de algunas viñetas, devienen en una exaltación de lo ridículo y el sarcasmo que nos conduce a la risa produciendo un distanciamiento irónico entre el personaje que está viviendo el drama cotidiano en primera persona y el lector. Este distanciamiento se consigue mediante la reivindicación de la belleza de los objetos y su dibujo sirviéndose, entre otros, del lenguaje del Diseño Industrial: presenta la visión paranoica de objetos con un método de presentación pop: la belleza de lo cotidiano, lo comercial, publicitario, lo mecánico, la alimentación, el consumo, los electrodomésticos, que componen, en palabras de la autora: “Todo un mundo con su “gracia estética” e intelectual. La importancia del tema de lo cotidiano en la literatura y artes de nuestro siglo”.

Mediante la exploración de la técnica acertada del uso del *collage*, crea una textura interesante de grano, de grises, la imagen y el lenguaje fotográfico mezclados al dibujo a pincel. Alternancia del *collage* o el pincel en las páginas; véase la última página en la que el dibujo es a pincel.

Referencia al arte conceptual en algunas imágenes, destaco la página 6 de esta historieta, en la que llama la atención la imagen gráfica de la primera viñeta que contrasta con el resto de la página. La misma autora ha dicho sobre esta viñeta lo

siguiente: “Hay un cierto guiño hacia el Arte Conceptual al utilizar una imagen extraída de un diccionario y por el gusto de los conceptuales por las definiciones verbales escuetas y frías (de un diccionario) aunque en este caso se trata de una Imagen Gráfica extraída de la imaginería y del lenguaje gráfico propio de un DICCIONARIO o CATÁLOGO, mezclado e incorporado al dibujo y a la lectura del estilo de brochazo como si nos halláramos presentes ante DOS REALIDADES”.

Felipe Hernández Cava, guionista y director de publicaciones (*Madriz y Medios revueltos*) y comisario de algunas exposiciones. Su más reciente álbum ha sido *El artefacto perverso*, con dibujos de Federico del Barrio, y asimismo director de esta nueva revista, dice:

(...) “El Ojo Clínico”, que es la denominación que hemos querido darle a este soporte, nació en 1994 en el contexto de las jornadas de “Actual” de Logroño. En aquel momento, nos sirvió para poner en pie una exposición “Ventanas a Occidente” que acogía el trabajo realizado por Raúl y Felipe Hernández Cava a partir de una realidad soviética de la que habían sido testigos unos años antes. Dicho proyecto, que también pudo verse con posteridad en las salas madrileñas del Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, se recogió más adelante en su álbum de igual título, cuya primera edición corrió a cargo del Ministerio de Cultura, la Editorial Luca y El Ojo Clínico, y cuya segunda edición, en francés, fue presentada por la editorial Amok el pasado año en el festival de Angulema.

En su versión actual “El Ojo Clínico” pretende ser una revista semestral de historietas en las que se produzca el libre intercambio de creaciones entre los autores españoles, europeos y americanos, hermanados todos ellos por la seguridad de que en la historieta no está todo dicho y de que este medio, pese a la degradación a la que lo someten continuamente la mayoría de sus mercaderes, puede tener igual dignidad y categoría que cualquier otro.

Esperanzadoras y dignas palabras en alabanza de la historieta éstas de Felipe Hernández Cava, pero que desgraciadamente sigue sin contar con el apoyo de las instituciones para que el talante artístico y cultural que marcaron los objetivos de estas revistas no puedan tener su continuidad por falta de medios económicos, y como ha ocurrido con tantas revistas de alta calidad se les ha privado de tener una tirada de regularidad de publicación y se vean abocadas a su desaparición prácticamente recién nacidas. Y añade más:

Algunos de los proyectos gráficos contemporáneos más interesantes, dentro del ámbito todavía insuficientemente explorado de la historieta, se ven impedidos de cumplir la principal función para la que fueron creados, su divulgación, ya sea por el carácter experimental que poseen o simplemente porque no participan de los pragmáticos presupuestos que rigen en la actualidad las directrices del mercado.

En ese sentido, El Salón del Cómic de Barcelona, cuya edición más reciente fue clausurada el pasado 12 de mayo y que constituye una cita ideal para medir el estado de salud de este medio, no viene sino confirmando progresivamente la tendencia de

editores y lectores a refugiarse en unas producciones cada vez más comerciales y fácilmente digeribles que, para mayor preocupación, son en su mayoría, estadounidenses y japonesas, con lo que prácticamente asistimos al silenciamiento de los creadores españoles.

Creo que estas palabras finales del texto citado hablan por si solas. A lo largo de este estudio venimos viendo cómo diferentes especialistas del mundo del cómic, investigadores, guionistas, dibujantes... coinciden en la valoración o interpretación sobre las causas de esta precariedad a la que injustamente ha sido sometida la historieta española: falta de apoyo tanto a nivel institucional como de la industria editorial que no quiere correr riesgos a la hora de sacar al mercado publicaciones que no sean estrictamente comerciales siendo las pequeñas editoriales independientes, como hemos visto, las que arriesgan para que estos jóvenes creadores y los ya consagrados sigan viendo publicadas sus obras. Asimismo todos coinciden también en la valoración de la alta calidad profesional de nuestros creadores dibujantes, muchos de ellos reconocidos ya internacionalmente: “una serie de autores que se mueven (deliberadamente y, ¿para qué negarlo?, porque no hay más remedio) en el margen”, reseña del artículo de Ramón de España en el que alaba a la revista o libro *NSLM*, para el Salón del Cómic de Barcelona en mayo de 1996, ya citado.

En esta revista Laura publicará con destacados dibujantes como Peret (portada de la revista), Federico del Barrio, Ombú, Arnal Ballester, Alain Corbe, Víctor Aparicio, Eric Lambé, Isidro Ferrer/Carlos Grassa, Felipe Hernández Cava/ El Roto (El ojo avizor), Olivier Marboeuf, Manolo Hidalgo, Yvan Alagbé, Jean Christophe-Menu, Carlos Nine, Guazzelli, Jesús Moreno, Raúl, Pep Carrió/Sonia Sánchez, Gráfica futura. Asimismo detalla unos pequeños datos biográficos sobre todos ellos.

Realiza en 1996 una serie de ilustraciones para la multinacional francesa *Día*.

En diciembre de 1996 publica la historieta de una página en blanco y negro “Safo” en el Catálogo de la 2ª Setmana del còmic Gai i Lèsbic de Barcelona ‘Gailescomic’ (el colectivo de homosexuales Lambda le pidió una página para publicar en su pequeña revista de la Semana del Cómic Lesbiano y Gay), para el colectivo Lambda. Laura se solidariza con el colectivo gay participando en esta muestra que tiene como objetivo dar a conocer a través de este medio las diferentes maneras de vivir la sexualidad. En la introducción de este álbum se especifica la importancia del compromiso social con hecho homosexual:

La 2ª Semana del Còmic Gai i Lésbic de Barcelona pretén fer palesa la contribució d'aquesta especialitat artística en la normalització social del fet homosexual. (...) És aquesta la gran aposta de la Setmana del Còmic Gai i Lèsbic: donar a conèixer tota aquesta feina, ajudar els autors que vulguin tractar abertament i amb naturalitat l'homosexualitat, i fer un reconeixement públic a tants d'altres que amb la seva obra estan ajudant en la difícil feina de transformar la societat per aconseguir el respecte a les diferents maneres de viure la sexualitat.

Esta historieta trata del sexo y los sentimientos. Lo explícito (lo dicho) y lo implícito (secreto y no dicho a la pareja). Laura se cuestiona en esta historieta sobre el hecho homosexual: “Lo que se teme decir es el mundo de los afectos (la dureza verbal y social propia del movimiento *Punk* y *Neopunk* y la reivindicación del cinismo *No Future*). Pero la historieta no cae en el cinismo o el pesimismo y viene acompañada de una estética muy dulce y femenina. El dibujo “enseña” (¿una lección?), muestra con claridad, manifiesta, “esclarece”. Si comparamos la historieta *Safo* con la historieta *La vida a fuego lento*, se observa en Safo respecto a la primera, el predominio del blanco y de la claridad tanto en la línea sinuosa y limpia (estudio anatómico) de los dibujos como en la compaginación, la lectura y el diseño de la página entera en la que presenta un estudio del comportamiento amoroso de dos lesbianas *punks*, como testimonio a la vez del correcto uso de las prácticas amorosas y de lo implícito que lleva en cuanto al contagio del Sida. La autora da el siguiente testimonio de una realidad social que afecta a muchas personas en el mundo como es el Sida:

Estudio del comportamiento amoroso de dos lesbianas *Punks* (nos encontramos en una época de *Neopunk*) en nuestra época crítica del Sida, y, en efecto, observamos como las dos amantes en su juego amoroso utilizan: *besos bucales, manos y pies*, que son una práctica de juego amoroso que evita el contagio del Sida. Es pues una relación amorosa muy de nuestros días y de la conciencia trágica de muerte en el sexo de dicha enfermedad.

Está dedicada de forma monográfica a Nazario, Ralf König, Tom de Finlandia, tres grandes dibujantes que han tratado abiertamente en sus cómics la homosexualidad. Portada de Javier Revilla e ilustración de Mariel Soria.

En diciembre de 1996 publica la historieta de una página en blanco y negro “La melancolía”, es una adaptación-resumen de *La melancolía y la creación* de Aristóteles, en la revista *Nosotros somos los muertos*, en el número 3, Palma de Mallorca de Monograma ediciones, en el especial “Literatura y Cómic”: diecinueve autores seleccionan una obra literaria y la condensan en una página de historieta. En esta historieta el estilo profundo, filosófico, coloquial del guión se mezcla con destreza y

gracia con el grafismo irónico, moderno, innovador, cómic: retoma la caricatura, la ironía en el dibujo y el valor de la estética *underground* aprendidos en los chistes de *Hay que organizarse*, pero en esta ocasión las presenta como aportaciones innovadoras, más originales y elegantes desde el punto de vista gráfico. En sus notas de su *Diario* escribiría: “Abordar dignamente y originalmente en el arte de la Historieta textos tan profundos como los de la pura Filosofía”. Es un reto que se plantea Laura en esta historieta. La técnica de esta historieta presenta retículas y tramas vibratorias, el típico blanco y negro; algunas viñetas son casi oníricas o alucinógenas o en el tono del guión adaptado y de la narración del texto.

Entre estos autores con los que publica Laura en este número están Muñoz (Milán), *El libro de arena* de J.L. Borges. *El largo adiós*. Raymond Chandler. Sento (Sagunto), *El asno de oro* de Apuleyo. Arnal Ballester (Barcelona), *El Maestro y Margarita*. Majaíl Bulgakov. Keko (Madrid), *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. Micharmut (Valencia), *Una avanzada del progreso* de Joseph Conrad. Federico del Barrio (Madrid), *Sentado solo, entre los bambúes...* de Wang Wei. Pere Joan (Palma), *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Martí (Barcelona), *El hechicero* de Vladimir Nabokov. Gallardo (Barcelona), *Lolita* de Vladimir Nabokov. Joma (Barcelona), *La rebelión* de Joseph Roth. Carlos Portela/Fernando Iglesias, *Alicia* de Lewis Carroll. Lluís Juncosa (Palma), *Los últimos días de Emmanuel Kant* de Thomas de Quincey. María Alcobre (Barcelona), *Animales domésticos* de Guillermo Saccomanno. Raúl (Madrid), *El rey sapo*, Salomón/hermanos Grimm. Javier Olivares (Madrid), “Uccello, pintor” del libro *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. Max (Palma), *Tao Te King* de Lao Tse. T.O.T.T. (París), *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll. *El hombre ilustrado* de Ray Bradbury. Miracoloso (Palma), *El sueño de las calaveras* de Francisco de Quevedo. Una selección de autores importantes de la Literatura Universal.

En diciembre de 1996 Laura participa en otro álbum colectivo bilingüe de interés social y de denuncia publicando la historieta corta de tres páginas en blanco y negro “La historia de mi vida”, Laura y guión de Peri, (en catalán) contra el racismo hacia los gitanos, en el álbum colectivo *Somos diferentes. Somos iguales*, contra la xenofobia, el racismo y la intolerancia. El dibujante Forges firma la portada del cómic bilingüe publicado por El Consejo de la juventud de España, y fue presentado por la ministra en una rueda de prensa en enero de 1997, imprimiéndose 50.000 ejemplares. (Personalmente, fui nombrada crítica del jurado en la valoración de este cómic, pero no

pude asistir porque la carta llegó con retraso). En la presentación del álbum por Jose Luís Sánchez García (Presidente del Consejo de la Juventud de España) se expresará así:

En 1995 las organizaciones juveniles y los gobiernos de toda Europa desarrollamos juntos, con otras ONGs, la Campaña “Somos diferentes-somos iguales”, que intentaba ser un esfuerzo de sensibilización contra el racismo, la xenofobia, el antisemitismo y la intolerancia. (...)

Este Cómic pretende ser un granito de arena, un esfuerzo más de las organizaciones juveniles por seguir sumando en un año como el 97, declarado por la Unión Europea “Año contra el racismo”. Por eso su éxito depende de su lectura, de pasar un buen rato con el trabajo realizado por los autores y la autora de las viñetas y después con más prisa que pausa, ejercer el compromiso cotidiano con la diversidad. Pero por favor, ¡no esperes más!

En este álbum Laura publica junto a Forges (Portada), Emilio Abanto. Fabla (traducido por Ligallo de Fablans). Federico del Barrio. Castellano. Fernando Iglesias “Kohell”. Gallego. Grupo IPURBELTZ. Euskera. Gaspar Meana. Bable. Raúl. Árabe.

Se publica un artículo “El comic se une contra el racismo” en *El País*, el 30 de enero de 1997:

(...) “Hay que aprender a convivir por ejemplo con gente que cumple el Ramadán”, dijo ayer Forges. “Tolerancia es aceptar, comprender y sobre todo interesarse por los otros”. El cómic lleva historietas en todos los idiomas y dialectos hablados en la España de hoy –incluso el árabe–, de autores como Emilio Abanto, Federico del Barrio, Fernando Iglesias *Kohell*, Grupo Ipurbeltz, Laura Pérez Verneti, Gaspar Meana o Raúl. “Apoyaremos la tolerancia activa”, dice José Luís Sánchez Garcí, presidente del CJE. “Los tolerantes somos inmensamente mayoritarios aunque los violentos, tan escasos, copen las noticias”. (...)

En enero de 1997 debería haber presentado la historieta corta de serie negra (una nueva incursión de Laura dentro de su temática) de ocho páginas en blanco y negro “Lo que quiero ser”, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, para la Colección Laberinto de Autores Españoles de Planeta Agostini. Pero esta historieta no se publicará aquí, posteriormente se publicó en 1999 en el libro de Laura *Las habitaciones desmanteladas*, de Edicions de Ponent.

Desde el 21 de enero hasta el 7 de abril de 1997 La Biblioteca Nacional. Madrid, celebra el centenario del cómic llevando a cabo la exposición 100 años de Cómic, con el título *Tebeos: los primeros 100 años*, a través de unos 200 documentos originales. Esta exposición (...) “pretende conmemorar el Primer Centenario de su aparición (aunque, en realidad, ya existen desde hace más de 100 años), ofreciendo alguno de los mejores logros de los autores más significativos y maduros, para que el visitante forje una idea

certera de lo que ha representado el Primer Siglo de creaciones gráficas de nuestro país”, anuncia el cartel introductorio a la entrada de esta exposición. El comisario de la muestra es Antonio Lara (Catedrático de Teoría e Historia de la imagen y un gran investigador y estudioso de este medio). En las vitrinas de esta exposición se exponen dos páginas del álbum de Laura *El toro blanco* (Ediciones La Cúpula, 1989), páginas 40 y 41. Se publica un Catálogo de la exposición *Tebeos: los primeros 100 años* en conmemoración del centenario del TBO. Asimismo se publica un artículo ¹³⁵ sobre esta exposición:

El tebeo ha entrado en la sala del Siglo XX del Museo del Libro. El director de la Biblioteca Nacional, Luis Alberto de Cuenca, autor de *Héroes de papel*, se propuso conmemorar el centenario del cómic al tomar posesión del cargo, a partir de las revistas y libros depositados en el centro. La desaparición temporal de la sala, la única del museo con contenido ideológico, se ha interpretado como una actuación frente a dichas propuestas, aunque Luis Alberto de Cuenca afirma que “no hay intencionalidad política y sí una falta de espacio”.

El comisario de la exposición *Tebeos: los primeros 100 años*, Antonio Lara, autor de *El apasionante mundo del tebeo*, ha seleccionado unos 200 documentos originales de la época, en su mayoría de la Biblioteca Nacional, junto con otros de las hemerotecas municipales de Madrid y Barcelona, “en una labor de pesquisas policiales en depósitos y almacenes”. La muestra bibliográfica aporta también una veintena de planchas originales de distintos dibujantes y guionistas.

Este centenario del cómic se conmemora, por la aparición en 1896, de la historieta *The Yellow Kid*, en las páginas del dominical del New York Journal. Antonio Lara propone para esta exposición un recorrido cronológico y temático iniciándose con una introducción de los antecedentes del tebeo, en los suplementos de color de las ediciones dominicales de periódicos norteamericanos a partir de 1896, y las publicaciones satíricas y políticas del siglo XIX. Antonio Lara afirma que “el tebeo es un espejo absoluto de la realidad; nada escapa a su tiempo”. Opina también, acerca de las nuevas tecnologías que están cambiando la manera de producción de los cómics: “si falla la industria no es por falta de creadores”. Afirma que “el público no ha respondido y que “los mangas japoneses han devorado el mercado”, favoreciendo la crisis actual que atraviesa la industria tebeística.

En mayo de 1997 publica una historieta corta de seis páginas en blanco y negro “El jugador”, adaptación de Laura de la novela *El jugador* de Fiodor M. Dostoyevski, en la revista *Nosotros somos los muertos*, en el número 4, edición de Pere Joan y Max, en

¹³⁵ E. Samaniego, “El tebeo español, “espejo de la realidad”: La Biblioteca Nacional expone un siglo de historietas en 200 documentos originales”, Sección “La Cultura”, *El País*, miércoles 22 de enero de 1997, Madrid, p. 27.

Palma de Mallorca, Monograma ediciones. Se presentó en el Salón del Cómic de Barcelona (Max habla de esta publicación definiéndola como “libro”). En esta historieta el guión presenta a modo de *collage* frases del libro de Dostoyevski, con un final que puede ser leído como abrupto, cortante. Todo el guión como característica de Dostoyevski, es un monólogo interior y angustioso del protagonista. En cuanto al dibujo retoma la grafía de los retratos de las figuras (rey, dama, caballero) de los naipes con una línea de pincel grueso y pictórico; manchas dibujadas con pincel como símbolo de tragedia, de algo sombrío que acompaña al personaje principal a lo largo de la historieta preludiando un final trágico.

En esta revista Laura publica junto a Pep Carrio (Madrid); Max Andersson (Suecia); Mazzucchelli (USA); Julie Doucet (Montreal); Kati Kovács (Roma); Max (Palma); Gallardo (Barcelona); Alex Fito (Palma); Lewis Trondheim (Montpellier); Chris Ware (Chicago); Anke Feuchtenberger (Alemania); Pere Joan (Palma); Carlos Portela (Vigo); Santiago Iglesias (Vilagarcía de Arousa); T.O.T.T. (París); Micharmut (Valencia); Joma (Barcelona); Willem (París); Linhart / Joan Frau (Palma); Gabi (Palma).

Esta misma historieta “El jugador” se publicará en agosto de 2001 en el *comic-book* de Lisboa (Portugal) con título “Cuadrado” en el número 3 dedicado a mujeres dibujantes de cómic y fue editado por la Bedeteca de Lisboa (Portugal).

El 8 de mayo de 1997 a las 9 P.M., “Entrevista a “Laura” para la televisión TV3 (Cataluña) para el Informativo Cultural del Telenoticias realizado por Toni Puntí.

En este año de 1997 Laura lleva a cabo una serie de exposiciones, así, en junio de 1997 expone en la muestra *Sex o No Sex* de la Galería *La Santa* de Barcelona. Asimismo expone en la muestra de Arte Erótico del 5º Festival Internacional de Cine Erótico de Barcelona en septiembre de 1997. Expone en la muestra de historietas de *El ojo clínico* en la casa Revilla de Valladolid en septiembre-octubre de 1997. Expone en la muestra *Tebeos: los 100 primeros años* en la Sala Arnós Salvador de Logroño en octubre de 1997.

5.1. Nuevas revistas nacidas en la década de los noventa.

Incursión en nuevos campos de investigación gráfica y narrativa.

El humor, la caricatura y el "gag"

En noviembre de 1997 publica una historieta corta de cuatro páginas en blanco y negro "Las pequeñas cosas", Laura y guión de Onliyú¹³⁶ en la revista de cómics *Rau*,¹³⁷ en el número 9. Dicha historieta se incluirá más tarde en el álbum (libro) recopilatorio de algunas historietas que son prepublicaciones, pero incluye otras inéditas de Laura *Las habitaciones desmanteladas*, de Edicions de Ponent (Alicante), en noviembre de 1999. En la introducción de Laura al álbum *Las habitaciones desmanteladas* dirá:

No podíamos, sin embargo, dejar de tratar de una forma estilística diferenciada los guiones de Onliyú, de una irreverencia jocosa y gamberra y de un humor a veces francamente cruel que le caracterizan como guionista, ahondando yo en esta historieta en el estilo gráfico y narrativo de la caricatura, del gag, de las muecas, del dibujo animado y de lo grotesco.

En noviembre de 1997 publica una ilustración-cartel en color sobre Robert Mitchum en el monográfico de la revista de cultura de Zaragoza *El Híbrido*, en el número 6, tras la muerte del actor. Esta ilustración retoma el estilo y la estética de los antiguos carteles de cine de Hollywood.

Participa en la obra colectiva *La Caja*, en el número 3, sobre el tema *El juego y la violencia* con una ilustración erótica de Laura acompañada de frases de Joseph Marie Lo Duca sobre el famoso artista francés fotógrafo y pintor Pierre Molinier (excelente fotógrafo del erotismo). Dicha ilustración también se recogerá en el álbum de Laura *Las habitaciones desmanteladas* de Edicions de Ponent en noviembre de 1999, con un texto de J. M. Lo Duca.¹³⁸

En diciembre de 1997 ilustra el libro *Finding Voices, Makin Choices* de la Community Arts Workers editado por Educational Heredts Press de Gran Bretaña. Es un libro que

¹³⁶ El guión de Onliyú se inspira en una historieta titulada "500 pesetas" (enero de 1898) del dibujante Joaquín Xaudaró para la revista española *La Saeta*. Dicha historieta de Xaudaró la encontró Onliyú incluida en el libro del crítico e historiador Antonio Martín, *Historia del cómic español (1875-1939)*, editado por Gustavo Gili, p. 34.

¹³⁷ Revistas de empresas pequeñas que intentan mantener el formato revista frente al cuadernillo que surge en la década de los noventa, entre otras, (como recordaremos) la revista *Rau* (Barcelona, 1996), *Idiota Diminuto* (Madrid, 1999) cuyos números 14/15 será el último de la revista (2001), *El Híbrido* (Zaragoza). En estas revistas publicará Laura.

¹³⁸ "L'un des plus rares peintres et photographes de L'étrange et du Surréal, Pierre Molinier (+ 1976), qui vécut et mourut (dans le Grenier de Saint Pierre, rue des Faussets) à Bordeaux, avant de nous quitter m'écrivit une lettre où parlait de tout, de la photographie (il y excellait) au tir au pistolet et à la lithographie, en passant par *Emmuelle*. Une épigraphe me frappa : « L'amour est la plus tragique des illusions, l'érotisme est sa vitalité ». (Dans son élan, il écrivit est avec deux... s !) La violence subie ou offerte n'est qu'une des faces du polyèdre d'Eros ».

trata el problema de hacer llegar la práctica y la valoración del arte a los sectores más desfavorecidos de Gran Bretaña.

En diciembre de 1997 es incluida entre los autores del *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)* de Jesús Cuadrado,¹³⁹ en la página 435; con un prólogo de Román Gubert,¹⁴⁰ en Madrid, 1997. Puede verse la referencia de este diccionario a Laura al inicio de este estudio.

En enero de 1998 publica una historieta corta de cuatro páginas en blanco y negro “Todo tiene un precio”, en la revista de cómics *Lápiz Japonés*, en el número 4, de Argentina (Buenos Aires). Dicha historieta ilustra un famoso chiste popular español y ya se incluyó en 1996 en el monográfico de Laura *Hay que organizarse* publicado por El Pregonero, (mayo de 1996), en Barcelona.

En enero de 1998 publica una de sus historietas de humor en color negro y fondos color naranja de la serie “Topolini” del personaje-ratón en el minidesplegable *Piccolino*, editado en Barcelona por Sergi Ibáñez.

En febrero de 1998 publica el cómic de una página en blanco y negro “Extraños en un tren”, con un guión adaptación de Laura del libro de Patricia Highsmith (que también fue una transposición al cine en una película de Alfred Hitchcock), en la nueva revista de Valencia *Ganadería trashumante*, en el número 1. Una versión irónica que recuerda la estética de los años cincuenta con un dibujo en línea clara contrastando con masas negras; a veces líneas fluctuantes y ópticas curvadas. En este mismo número Laura

¹³⁹ El rigor documentalista de este autor hace que este Diccionario sea imprescindible. En este Diccionario se le recoge así: “(Jesús Cuadrado Pérez). Palencia 1946. *Teórico*. Cineasta y director escénico que se diversificó (1971) como crítico de los media y de la cultura popular. En relación con la Historieta fue redactor del equipo *Bang!*, coordinador de la revista de comunicación *En Punta* y director del documental *Los Tebeos* (1974); en los años ochenta, y noventa, dirigió varias publicaciones dedicadas al estudio del mercado (*Tribulete*) o a la hemerografía (*Blokes*, *Grafito*, *Librum*, *Los Mamotretos*), y actuó como comisario para el Ministerio de Cultura con planteamientos escenotécnicos innovadores, por una defensa en la conservación de la plancha original; autor del *Diccionario de uso de la Historieta española* (1997)” (...), *obr. cit.*, p. 201.

¹⁴⁰ Teórico y Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona. Nació en Barcelona en 1934 y vivió sus primeros años en Francia e Italia. Autor de observantes y meditadas monografías sobre la iconicidad (semiología e historia), entre las que incluyó varias dedicadas a la Historieta; también historiador cinematográfico. Residió en los Estados Unidos, dedicado a la investigación de los medios de comunicación social en el Instituto de Tecnología de Massachussets. Entre sus publicaciones relacionadas con la Historieta destaca *El lenguaje de los comics* (1972), surgida como compilación de una serie homónima y seriada en *Imagen y Sonido* (núms. 85-94). (Véase además el *Diccionario de uso de la Historieta española*, páginas 361-363 que incluyen sus publicaciones). (...) “Esta obra “propone por vez primera un estudio global y sistemático del llamado Noveno Arte, a la luz del moderno desarrollo científico de la lingüística y de la teoría de la comunicación. En este análisis se configura también el perfil de las analogías y diferenciaciones que fundamentan la peculiar originalidad de los comics en relación con la literatura, el cine y la tradición de las artes iconográficas, haciendo de este medio uno de los más relevantes, dinámicos y sugestivos fenómenos de comunicación social de la cultura contemporánea, justamente definida como una “cultura de la imagen”.-Luis Gasca, prólogo a *El lenguaje de los comics*.

publicará también una página en blanco y negro de dibujos de diferentes tipos de ratones en la sección de este *comic-book* dedicada en homenaje a Mickey Mouse.¹⁴¹

El 15 de marzo de 1998 publica cuatro ilustraciones en color para el *Magazine* del domingo del periódico de Barcelona *La Vanguardia* para acompañar el artículo de Manuel Díaz Prieto “El Club de los mil millones”. Estas cuatro ilustraciones de Laura se basan en el “verdadero retrato fotográfico de cuatro históricos ganadores españoles de la lotería”¹⁴² y Laura trata los retratos realistas dándoles una interpretación irónica, grotesca y divertida en cuatro ilustraciones a la acuarela con un trazo vivo y fresco.

En abril de 1998 se publica la historieta de una página en blanco y negro “Safo”, con guión de Laura, en la revista *Nosotros somos los muertos*, en el número 5, Max y Pere Joan, editada por Camaleón ediciones de Barcelona (ya no la edita Monograma Ediciones de Palma). Esta historieta apareció publicada primero para la pequeña revista 2ª Setmana del Còmic Gai i Lèsbic de Barcelona, ‘Gailescomic’, en diciembre de 1996. En este guión Laura se plantea más un interrogante que afirmaciones contundentes y la estética de las dos protagonistas muestra, en sus rapadas cabezas algún elemento de la estética *Punk*. Historieta erótica, el amor entre dos mujeres con un estilo gráfico muy depurado y elegante que presenta un detallado estudio de las anatomías en posturas amorosas. Prevalece la belleza de la pura línea del dibujo sobre fondos totalmente blancos, sin añadir ninguna masa negra en espacios y detalles. Destaca en esta historieta la armonía del conjunto de la página, cierta languidez en la postura y gestos de figuras y juegos de composiciones en el estudio de los cuerpos. (Véase, reseña, diciembre 1996).

En esta revista Laura publica junto a Raúl García (Barcelona), Mattotti y Kramski (Italia), Blanquet (Francia), Sequeiros (Sevilla/Barcelona), Tamayo (Barcelona), Lewis Trondheim (Montpellier), Alex Fito (Palma), María Colino (Madrid), Gabi (Palma), Chris Ware (Chicago), Julie Doucet (Montreal), Monteys (Barcelona), Manel Fontdevilla (Manresa), Podeti (Buenos Aires), Francisco y Miguel Gallardo (Lérida/Barcelona), Max Anderson (Berlín), Matti Hagelberg (Helsinki), Javier Olivares (Madrid), Pere Joan y Max (Palma/Sineu).

El 20 de abril de 1998, Laura es conferenciante en la mesa redonda *La influencia del cómic en las artes plásticas* junto a los artistas Gallardo, Nazario y Zugh en la Universidad Autónoma de Barcelona en la 1ª Setmana del Còmic a la UAB.

¹⁴¹ De estas páginas de dibujos de ratones de Laura saldrán los dos personajes principales de su serie de humor “Topolini” que la artista publicará en diferentes publicaciones.

¹⁴² Carta de Laura, Barcelona, 28 de noviembre de 2001.

En junio de 1998 expone dibujos en tinta china en la muestra colectiva de la Galería *Maegat* de Barcelona bajo el título *Exposición Campo Freudiano*.

Expone su historieta “La vida a fuego lento” con guión de Felipe Hernández Cava (que se publicó antes en la revista *El ojo clínico*, número 1 (otoño de 1996)) en Buenos Aires (Argentina, julio de 1998), en el Centro Cultural de España y luego en Asunción (Paraguay, septiembre de 1998).

En Francia, en la primavera de 1998 publica la historieta corta de diez páginas en blanco y negro “Jalwa”, Laura y guión de Felipe Hernández Cava para el *comic-book* *Le cheval sans tête*, en el número 5 dedicado a los árabes emigrados a Europa y a la cultura árabe, en este número con el subtítulo de *Nous sommes les maures*. Al mismo tiempo, la misma editorial francesa Amok (L’Association Amok que publica un tipo de historieta diferente dando un empuje –aunque minoritario- a la historieta; esto se debe a las ayudas del gobierno francés, y permite a los editores franceses la salida profesional a todos estos autores, ya que no asumen directamente los riesgos de los editores españoles), imprime una revista cuyo título *Lalua* retoma la historieta “Jalwa” de Laura y Felipe Hernández Cava donde se publican parte de las historietas del número 5 de *Le cheval sans tête* (y “Jalwa” por supuesto). Una innovación en la producción de Laura es esta historieta que presenta una nueva mirada al arte mozárabe: en cuanto a la iconografía, símbolos, fisonomías, detalles que ambientan esta historia de amor con una pincelada caligráfica y retomando la forma del arabesco.

En septiembre-octubre de 1998 expone su ilustración sobre un interior del futuro en el año 2100 realizada en colaboración con el arquitecto Makoto Fukuda y los diseñadores Andrés Salvarezza y Andrés Fredes en la Exposición y Catálogo *Atlas- Encuentro Internacional de la Industria del Mueble- Colección de ilustraciones- La Casa del Futuro*, donde participan 100 ilustradores de todo el mundo dentro de la Feria Internacional del Mueble (FIM) de Valencia. Dicha exposición viaja a Ferias del Mueble de Milán (Italia) y Lisboa (Portugal).

En diciembre de 1998 publica una historieta corta de serie negra de cuatro páginas en blanco y negro “Un hombre poderoso”, con un guión adaptado por Laura del cuento “Déjeme sus orejas” de Edward Wellen en la revista de cómic madrileña *Idiota Diminuto*, en el número 4, revista ya desaparecida en su número doble 14/15. Historieta de serie negra, de espionaje y de crimen adoptando una pincelada sucia, desgarrada y expresionista para recrear una atmósfera sórdida y triste.

En diciembre de 1998 publica una ilustración en color a doble página, en la revista de cultura de Zaragoza *El Híbrido*, en el número 7, dedicada en este número especial al tema de los Mares del Sur. Esta ilustración representa un extenso mapa con continentes, países, fauna, población y vegetación con una interpretación gráfica que deforma los cánones reales en un inventivo mapa de los Mares del Sur.

En 1997 y sobre todo durante 1998, la artista ha ido publicando sus historietas en nuevas publicaciones, nacidas todas ellas en los noventa, como la revista *Rau*, *Idiota Diminuto*, *El Híbrido*, *Ganadería trashumante* (una nueva revista de Valencia, 1998) y publicará en otras nuevas hacia finales de los noventa *Como vacas mirando el tren*; *6 Asociación*, etcétera. También ha creado una serie de humor “Topolini” cuyo germen hay que buscarlo en febrero de 1998, cuando Laura publica por primera vez dibujos de diferentes tipos de ratones en homenaje a Mickey Mouse, en la revista *Ganadería Trashumante*, número 1, como recordaremos, de cuyas páginas saldrán los dos personajes principales de su serie de humor “Topolini”.

En febrero de 1999 publica una historieta corta de ocho páginas en blanco y negro “Tobermory”, con un guión adaptado por Laura del cuento de Saki, en el *comic-book* de Valencia *Como vacas mirando el tren*, en el número 8. Dado que esta historieta es de humor, el dibujo trata la caricatura, lo grotesco, las deformaciones cómicas, en un grafismo que le otorga a la narración ópticas deformantes, que le acercan a las visiones y narraciones oníricas.

En marzo de 1999 publica dos historietas cortas de dos páginas cada una en blanco y negro de su serie de humor “Topolini”, con guión de Laura, de una pareja de ratones en el *comic-book* de Valencia *Ganadería trashumante*, en el número 2. Con un estilo de dibujo, que al utilizar un pincel roto otorga al grafismo una factura a veces nítida y otras abrupta.

En abril de 1999 publica una historieta corta de dos páginas en blanco y negro “The Answer”, Laura y guión de Jorge Zentner, en la revista madrileña *Idiota Diminuto*, en el número 5, número extra de sesenta y cuatro páginas.

En esta revista Laura publica junto a Miguel Calatayud, Manel Fontdevila, Bel Martín, Javier Vázquez, Jesús Gras, García Revuelta, Juanjo el rápido Olaf Ladousse, Nacho y David, el persa, Txemacantropus, Manolo N'Eguema, Jose Luis Merino, Jesús Cuadrado, Max (Portada), Miguel Núñez, Javier Olivares, Jorge Zentner, Manolo Hidalgo, Tamayo.

5.2. La narración intercalada en el álbum de Laura y Lo Duca, “Las mil y una noches”

El siguiente álbum *Las mil y una noches*, publicado en 1999 en dos partes, y como álbum completo en 2002, se inscribe en la tradición de la literatura de la narración intercalada, partiendo de la narración principal, engarzar un cuento dentro de otro cuento, tal como se observa en este álbum.

Un procedimiento tan frecuente, relativo al mundo de otro relato dentro del relato, Genette había distinguido entre las distintas clases de lo que él designa con el nombre de “relato metadieético”, aquí nos referimos a la narración intercalada, y entre otros cuentos, *Las mil y una noches*.

En mayo de 1999, publica la primera parte del álbum de treinta y dos páginas en blanco y negro *Las mil y una noches: “Primeras Lunas”*, adaptación libre a cargo del escritor y guionista y especialista en Mardrus ¹⁴³ Joseph Marie Lo Duca, en la editorial 6 Asociación, en el número 2, de la Colección NSLM/Medio Muerto dirigida por Max y Pere Joan. El jueves 29 de abril de 1999, a las 19.30, la Editorial Asociación 6 presentaba el álbum de Laura *Las mil y una noches* en Silenus, Barcelona.

Este cuento que sirve de base a la colección de cuentos conocida bajo el título de *Las mil y una noches*, presenta un cuadro narrativo en el que se van engarzando los sucesivos cuentos “cuentos maravillosos” que narra la joven Schehrazade, acompañada de su hermana Doniazade, hijas del visir, al rey Shariar, bajo la estratagema o motivo de ganar tiempo para impedir la ejecución de la joven al día siguiente. El procedimiento estructural para engarzar los sucesivos cuentos se mantiene fijo en este tipo de narraciones: “El rey Shariar, al comprobar la infidelidad de su esposa, decide casarse cada noche con una joven y hacerla decapitar a la mañana siguiente, y así lo hace hasta que la discreta hija de su visir, con los cuentos que va narrándole todas las noches y que interrumpe al llegar la mañana, consigue que el rey, curioso de conocer la continuación, vaya aplazando su muerte”. (Fragmento recogido del capítulo “La tradición árabe en la Edad Media”, del libro titulado *Todos los cuentos. Antología universal del relato breve*, presentada por Ramón Menéndez Pidal y Francisco Rico, Tomo 1. De la Antigüedad al

¹⁴³ “Esta versión de *Las mil y una noches* se ha creado en la traducción escrita por el estudioso y especialista MARDRUS que, durante años, se entrevistó puntualmente con el escritor y guionista J. M. LO DUCA. A partir de estas entrevistas con Mardrus, LO DUCA realizó una adaptación libre al lenguaje de la Historieta que podemos apreciar en este álbum dibujado por LAURA. El genial escritor J.L. Borges consideró esta traducción y creación de *LAS 1001 NOCHES* escrita por MARDRUS como la mejor desde el punto de vista literario, de la misma forma que la consideró el escritor y guionista de cómics LO DUCA, interesándose en su adaptación al lenguaje de la Historieta”.-Introducción al álbum.

Romanticismo. De interés, sobre las fuentes de las *Mil y una noches*, véase, las páginas 55-57).

En la nueva edición de 2002, en la que se publica el álbum completo de 126 páginas, incluye un cuento nuevo *Aladino y la lámpara maravillosa*, (página 63). Esta puesta en página de Laura, integra en la página un cartucho rectangular (en el que se inserta el texto escrito), cumple la función de titular *Las mil y una noches*, y al mismo tiempo, siguiendo el cuadro estructural de la narración la función de continuidad narrativa: “Cada mañana el rey quería cortale la cabeza a Schehrazade, su mujer amada durante la noche (para vengarse de las infelicidades de sus anteriores esposas...), pero Schehrazade, gracias a sus cuentos maravillosos, consigue una prórroga cada aurora. Por lo tanto ella continua narrando sus cuentos. La esperanza de vivir la empuja a crear narraciones fabulosas que mantienen en vilo a su joven hermana Donaziade y al rey”. Esta puesta en página que constituye una viñeta, presenta la escena cotidiana donde cada noche yacen el rey y las hermanas, mientras Schehrazade narra los cuentos, engarza el nuevo cuento mediante un globo (que contiene el título: “Cuento de Aladino y la lámpara maravillosa”) con el signo del delta invertido, dirigido a Schehrazade, que se dispone a narrar la historia. El globo o bocadoillo (*balloons*, en inglés) normalmente es el contenedor de las locuciones de los personajes, sus funciones se han ido ampliando, con el ingenio de los dibujantes, en este globo, Laura inscribe el título del cuento y debajo, un símbolo o icono, una miniatura, una pequeña ilustración o “ex libris” de un elefante, dentro de la tradición de la literatura ilustrada (referencia a la época y cultura, que trata en esta propuesta, de acorde con el detallismo con el que envuelve esta puesta en página).

LAS MIL Y UNA NOCHES

CADA MAÑANA EL REY QUERÍA CORTARLE LA CABEZA A SCHEREZADE, SU MUJER AMADA DURANTE LA NOCHE (PARA VENGARSE DE LAS INFIDELIDADES DE SUS ANTERIORES ESPOSAS...), PERO SCHEREZADE, GRACIAS A SUS CUENTOS MARAVILLOSOS, CONSIGUE UNA PRORROGA CADA AURORA. POR LO TANTO ELLA CONTINÚA NARRANDO SUS CUENTOS. LA ESPERANZA DE VIVIR LA EMPUJA A CREAR NARRACIONES FABULOSAS QUE MANTIENEN EN VILO A SU JOVEN HERMANA DONIAZADE Y AL REY.



DIBUJO: LAURA

EL GUIÓN ES UNA ADAPTACIÓN LIBRE DE "LAS MIL Y UNA NOCHES" DE J.M. LO DUCA

En este álbum Laura “recrea el famoso clásico de la literatura universal sin añadir, como es frecuente con esta obra, ni censuras en escenas eróticas y de contenido sexual, ni adoptando interpretaciones infantiloides ni moralizantes”, matiza Laura. El dibujo se basa en una amplia documentación de la geografía persa, mogol, india, árabe y del estudio del arte y la arquitectura de dicha área y época histórica. “El famoso dibujante italiano Vittorio Giardino observa en este álbum resonancias de la sensualidad y pintura de Henri Matisse”.¹⁴⁴

En unas notas de Joseph Marie Lo Duca sobre el álbum, dice:

(...) “desde hace aproximadamente un siglo *Las Mil y Una Noches* se han convertido en un mito monolítico que queda rematado en la “traducción” magistral del Dr. Mardrus (que yo he conocido y entrevistado cada día, durante meses, en los Deux Magots, en Saint- Germain-des-Près): ésta domina desde entonces.

Queda demostrado hoy en día lo infiel que era considerar que las *Noches* no debieran comprender a Simbad el Marino, ni a Alí Babá y los cuarenta ladrones, ni a Aladino y la lámpara mágica. Estos patinazos deben ser verdaderos, y, por ejemplo, el manuscrito de la colección Gayangos de Madrid, ignora a Scheharazade y las... ¡Noches!

No hay nada que hacer. Por el momento, el mito permanece. Y la versión de Mardrus es incomparablemente bella.

En sus escritos, Laura a fecha 26 de julio de 2001, hace una reivindicación del derecho al placer y también a la libertad de expresión del deseo sexual en estas declaraciones sobre el álbum:

Debido a que mi álbum de “Las 1001 NOCHES” es un trabajo, de alguna manera, afín al credo matissiano, hay lectores y críticos de esta obra mía que prefieren aquellas otras obras mías más críticas, más hoscas, más diferentes y cerebrales y no valoran el “EROTISMO ENVOLVENTE” de este libro.

Y, precisamente porque este trabajo creativo de “Las 1001 Noches” es “envolvente” (envuelve al lector), es seductor, bello y sensual, existen ciertos lectores atentos a mi obra, reticentes a toda lectura que “les envuelva”, reticentes a todo halago incluso aquel que reivindica el derecho al placer -Mi álbum de “Las 1001 Noches” reivindica este placer, “LE BONHEUR” de Matisse-

Estas páginas de un erotismo envolvente también reivindican la libertad de expresión del deseo sexual, el no hacer concesiones a la censura ni a la “moralina”, viviendo una relajación feliz de las costumbres, una sublimación artística elegante de los imperativos sexuales y, supone también, tratar el tema del RIESGO que conlleva siempre todo lo relacionado con el “sexo”.

El álbum de “Las 1001 Noches” es “EL PLACER DE VER EL PLACER”, el “cómo vivimos EN NUESTRA PIEL”-

Algunos críticos han puesto de manifiesto sus preferencias a la hora de enjuiciar la obra de Laura, decantándose por la línea más expresionista, más desgarradora de la autora en la línea de historietas como *La intrusa* (Borges) frente a otros estilos como el

¹⁴⁴ Carta de Laura, Barcelona, 28 de noviembre de 2001.

erotismo que cultiva la artista junto al erotómano Joseph Marie Lo Duca. Frente a este tipo de críticas Laura recoge, a fecha 18 de agosto de 2001, una crítica del escritor Ernesto Salvático en Buenos Aires a la obra de “Laura”:

“La mayoría de los autores de comic se dedican, con su obra, a una definición objetual, a la definición de un objeto- Sin embargo, la obra de “Laura”, al plantear tantos interrogantes y al reforzar tantos frentes es “INATACABLE”.

Cuando atacamos uno de sus estilos y formas de narrar, resulta que también ha tratado formas narrativas que los críticos defienden para atacarla y, las oposiciones coexisten en su obra de forma libre y asombrosa”.

De marzo a septiembre de 1999 Laura participa en una exposición colectiva de autores de cómic que se han dedicado al género histórico *La Antigüedad en el Cómic*, en Basilea (Alemania), donde Laura expone páginas del álbum *El toro blanco* (guión de J. M. Lo Duca). La exposición se instala en el Skulptur Halle Basel.

En noviembre de 1999 se publica la segunda parte del álbum de treinta y dos páginas en blanco y negro, *Las mil y una noches*: “Primeras Lunas”, y publica además el cuento de “Aladino y la Lámpara Maravillosa”, de Laura y Lo Duca, en NSLM/Medio Muerto, en el número 3, Colección dirigida por Max y Pere Joan, pero con un nuevo editor Inrevés, respecto a la primera parte. Esta segunda parte se inicia con dos viñetas que corresponden a las viñetas finales del primer álbum, que termina con un explícito (continúa). El lenguaje literario inserto en un globo o bocadillo (una de las muchas convenciones de que dispone la narrativa dibujada de los cómics) que se indica con un rabo invertido dirigido al personaje parlante (el rey Shariar en un encuadre en primer plano que enfatiza la satisfacción del rey) de la primera viñeta “¡Qué sabrosa es tu historia!; en la segunda viñeta un elocuente primer plano de Scherezade introducido por globos “Esto no es nada comparado con lo que os contaré la próxima noche,...”). “...si el rey así lo desea”. Esta segunda parte se inicia con la continuación del cuento *El mercader y el genio* que quedó en suspense en el primer álbum tanto para Doniziade, el rey y el lector. El titular de esta primera puesta en página con el título *Las mil y una noches*, viene introducido por un cartucho que facilita, en este caso, la continuidad narrativa en el que se inscribe el texto literario que reproduce el comentario del narrador del motivo del cuento principal como es *Las mil y una noches*:

Cada mañana el rey quería cortarle la cabeza a Scherezade, su mujer amada durante la noche (para vengarse de las infidelidades de sus anteriores esposas...), pero Scherezade, gracias a sus cuentos maravillosos, consigue una prórroga cada aurora. Por lo tanto ella

continúa narrando sus cuentos. La esperanza de vivir la empuja a crear narraciones fabulosas que mantienen en vilo a su joven hermana Doniziade y al rey.

El jueves, 9 de diciembre de 1999 se publica una entrevista a Laura por el periodista Gabriel Rodas desde Palma, a raíz de la publicación de la segunda parte del álbum de *Las mil y una noches* en “Medio Muerto” para el *Diario de Mallorca*, con una ilustración de Laura en blanco y negro sobre el álbum de *Las mil y una noches*, y en la que Laura es fotografiada por Andrés Salvarezza con el siguiente titular: “Laura: “El erotismo no debe tratarse con brutalidad y crudeza, sino con elegancia”: *La dibujante, una de las autoras más notables del cómic español, publica obra en “Medio Muerto”, colección dirigida por Max y Pere Joan”*:

(...) está considerada como una de las autoras más sobresalientes del cómic español. Max y Pere Joan, responsables de la colección *Medio Muerto*, publicarán los próximos días la segunda parte del álbum *Las mil y una noches*, versión de los clásicos cuentos orientales, “pero sin censura”, matiza Laura.

“Se trata de una obra erótica no apta para el público infantil –precisa Laura-, pero es un erotismo bastante elegante, misterioso y sutil. El suyo es un enfoque distinto al que suelen dar la mayoría de autores al abordar este tema: “En España domina una visión del erotismo muy cruda, directa y brutal, un hecho que obedece quizás a la autoría, masculina”. (...)

En esta ocasión regresa a Joseph Marie Lo Duca, con quien ya trabajó en *El toro blanco* y *El caballero d'Eon* (ambas en *El Víbora*). “Es un gran escritor francés y afamado erotómano que entabló una estrecha amistad con Jean Cocteau y Picasso. Soy la única dibujante que ha trabajado con él, lo que me llena de orgullo. Es un autor que diferencia muy bien entre erotismo y pornografía”.¹⁴⁵

En noviembre de 1999 publica dos historietas de dos páginas la primera y de cinco páginas la segunda en blanco y negro de la serie de humor “Topolini”, con dibujo y guión de Laura, en el *comik-booc* de Valencia *Como vacas mirando el tren*, en el número 9. Obteniendo el premio al mejor *fanzine* del Salón del Cómic de Barcelona 1999, con la colaboración de Ediciones El hombre que ríe y de El naufraguito: “y vio la luz gracias al esfuerzo combinado de Haciendo el León y Raúl García. Pero sobre todo al de Raúl García (...) y para Ceferino, y para todos los apoyos como, Jesús Moreno, Laura, ...! Y para nuestros trenes, claro; y para Dani, hombre”.

Técnica muy cinematográfica en cuanto al montaje la de esta serie de humor y en la estética del *underground*. Véase, viñetas fragmentadas que subdividen el espacio para representar acciones que muestran a los dos interlocutores de estas viñetas de las páginas 27 y 28: el ratón y el doctor manteniendo una conversación telefónica. A esta

¹⁴⁵ Art. cit., p. 72. En este artículo se hace también una reseña a “Autora con tesina específica sobre su obra (de Dolores Madrid, Universidad Complutense)”.

técnica narrativa se le denomina en el cómic *split panel* y en el cine esta fragmentación o *split-screen* (como se le denomina en cinematografía) se utiliza con frecuencia en muchas películas. En estas historietas introduce muchas convenciones del repertorio de los cómics como las expresivas onomatopeyas, perspectivas ópticas que se deben mucho a la imaginación de los dibujantes (encuadre), metáforas visuales, símbolos cinéticos, etcétera.

En este fanzine publican junto a Laura, Juanjo el rápido/Tania Regis, Edu, Marcos Morán, Calo, Lluís Juncosa, Fonske, Txemacántropus/Jaime Ro, Isidro Ferrer/Felipe Hernández Cava, César Moragues, Prior/Artur, Rafa C., Raúl García. Incluye un artículo de Anna Laia/foto: Tim Lemacher; artículo, de Rafael Pérez/foto: Tim Lemacher. Y *El naufraguito* (Número Especial). Ceferino Galán. Ediciones El naufraguito que colabora en el fanzine del Salón del Cómic de Barcelona, reseñado arriba, dice:

(...) Esta discreta maravilla de fanzine se edita en Barcelona desde el año 1989, habiendo publicado hasta el presente momento un total de 43 (cuarenta y tres) números. Su editor (que prefiere no ser mencionado) es un ente abstracto de gran fuerza telúrica y espíritu zen que, rechazando los convencionalismos al uso, se adentra en los remotos paisajes del silencio para, al salir de ellos con renovado brío, hacernos conocer su lado más entrañable y extraño y de paso hacer lo mismo para con sus colaboradores. Así, sin más ni más, damos por finalizada esta introducción a **EI NAUFRAGUITO** (el fanzine para los pobres de espíritu).

6. Balance de dos décadas de su trayectoria artística. Veinte años de publicaciones, exposiciones, entrevistas y conferencias

Han pasado veinte años desde que Laura publicara por primera vez en 1981 su primera historieta corta en la revista *El Víbora*. Años, en que a pesar de la crisis por la que atraviesa la historieta, nuestra autora ha traspasado las fronteras publicando con una cierta regularidad en diferentes publicaciones durante estas tres últimas décadas. Sólo unos cuantos dibujantes de la innovadora y prolífica en autores de calidad, que se iniciaron en la década de los ochenta, se mantienen hoy en activo haciendo cómic. Entre ellos nuestra autora, Laura, junto con muy pocos dibujantes como Ana Miralles, una de

las pocas autoras que junto con Laura sigue dibujando; Javier Olivares, Federico del Barrio, Tamayo, Calpurnio, Sequeiros, se mantienen en esta actividad tebeística.

6.1. “Las habitaciones desmanteladas”. (1999)

Este largo caminar de Laura por la Historieta, le lleva en noviembre de 1999 a publicar un nuevo álbum (libro) de ciento catorce páginas en blanco y negro *Las habitaciones desmanteladas*, (un cuento de Borges da el título a su libro) que recopila historietas de sus veinte años dedicados al cómic, algunas inéditas (la mayoría) y otras prepublicaciones con guiones propios en ciertos casos y de diferentes guionistas y adaptaciones de libros de diferentes escritores de la Literatura. Con tres guionistas de prestigio a la cabeza: Onliyú, Joseph Marie Lo Duca y Felipe Hernández Cava. Incluye la historieta corta de cuatro páginas en bitono naranja y grises “Los casos del doctor Gregotti. Sólo fue un malentendido” (*El Víbora*, 1984); como innovación, cuenta con una introducción de la propia autora. El diseño gráfico del álbum ha sido realizado por Andrés Salvarezza, que lleva colaborando dieciséis años con Laura. Este álbum se publica en una nueva editorial de Alicante Edicions de Ponent ¹⁴⁶ de la Colección Mercat, en su número 9, con Paco Camarasa y McDiego al frente de esta editorial, que gracias a sus iniciativas se mantiene en el mercado ofreciendo no sólo obras de autor sino también nuevas propuestas innovadoras de otros autores más jóvenes, facilitando también que el creador tenga libertad suficiente en sus composiciones como para romper con las imposiciones del mercado. Por tanto, este álbum se inscribe en una línea editorial alternativa de la Colección Mercat, que junto a este título de Laura, pueden contarse obras de Sento, Micharmut, Miguel Calatayud, Pere Joan, Miguel Gallardo, Silvestre y María Colino.

(...). “Es, por otro lado, la primera vez que la colección acoge material no realizado expresamente. Lo que apunta buenas posibilidades para hipotéticos próximos títulos (hay por ahí bastantes páginas dispersas de nuestros autores más ocultos, y hasta de los más conocidos, que alguien debería recuperar)”. Cita muy significativa que anoto del

¹⁴⁶ “Una iniciativa que, primero desde Valencia y ahora desde Onil, sigue ofreciendo al alicaído mercado del cómic español algunas de sus propuestas más frescas e innovadoras. El volumen *Las habitaciones desmanteladas* se inscriben en una línea editorial alternativa. Ponent, que no sólo ofrece obras de autor, sino que además posibilita que el creador pueda romper las imposiciones del mercado al subvertir en los trabajos publicados tanto los formatos como el discurso narrativo y las temáticas.”.-Juan Campo, “Suplemento Cultural”, *Diario Levante*, 18 de febrero de 2000.

artículo de Francisco Naranjo para la revista *Volumen Uno*, diciembre de 1999 (uno, de entre los muchos artículos que se publican sobre *Las habitaciones desmanteladas* de Laura).

Para entender el concepto de este álbum conviene leer su introducción escrita por Laura que precede las historietas recopiladas en este libro y nos habla de su técnica y de los diferentes materiales que utiliza cuando cambia de táctica según la propuesta y exigencia gráfica y estilo narrativo que requiere cada historieta. Expresa la autora:

En este álbum propongo al lector una lectura diferenciada y particular para cada una de las historietas que lo componen.

Cada guión, cada guionista, cada narración, las presento, en “LAS HABITACIONES DESMANTELADAS”, con un tratamiento adecuado a la lectura original y exclusiva que se propone cada creación. Utilizo, por ejemplo, un dibujo que reivindica la sensualidad, la belleza de los cuerpos, la importancia de ciertos gestos, y el erotismo, para los guiones de LO DUCA, reflejando, en particular, un mayor barroquismo y determinadas referencias culturales a la Historia del Arte, cuando este escritor italo-francés trata el tema de LAS MIL Y UNA NOCHES en las peripecias de ALADINO.

En la siguiente lectura encontramos un discurso serio, con una pincelada eminentemente pictórica, gestual y dramática para la serie negra del guión de FELIPE HERNÁNDEZ CAVA, dedicada a CARLOS SAMPAYO y, por otro lado, un “feísmo” reivindicativo de la profunda tristeza en su guión de “LONDRES 1970”. No podíamos, sin embargo, dejar de tratar de una forma estilística diferenciada los guiones de ONLIYU, de una irreverencia jocosa y gamberra y de un humor a veces francamente cruel que le caracterizan como guionista, ahondando yo en esta historieta en el estilo gráfico y narrativo de la caricatura, del gag, de las muecas, del dibujo animado y de lo grotesco. Para DYLAN THOMAS tuve que cambiar de táctica y tomarme mucho, mucho tiempo en la gestación de cada viñeta pues, su cuento, eminentemente onírico, requería largas ensoñaciones y penumbras en la vigilia, para intentar plasmar la visión propia de un delirio paranoico, tanto en la estructura escrita, como en el lenguaje pautado de la secuencia en imágenes.

La frialdad de una línea gélida, cual corte de bisturí de un cirujano y una casi cegadora claridad científico-médica aséptica, e inhumana, convenían para la historieta “LOS CASOS DEL DOCTOR GREGOTTI”, que como una cámara fotográfica, narra un caso del famoso doctor psiquiatra y psicoanalista KARL GUSTAV JUNG. Por otro lado, el guión alucinante (por su mezcla de lo cotidiano y de lo estrambótico) de los bajos fondos del barrio barcelonés de SAGRERA, exigía retratos curtidos, ópticas y perspectivas deformantes, luces dramáticas y definidas, una fauna de modernos esnobs aburridos, de policías corruptos y delincuentes desquiciados, en una lectura de la página en extensa panorámica, cual pantalla cinematográfica encuadrada en el marco negro de una sala de cine al proyectarse la película.

El lápiz dulce y pastoso lo utilicé, sin embargo, como técnica adecuada para la loca fiesta de un Carnaval, para la irrupción del absurdo, del escándalo y de la sorpresa, en un estilo narrativo que yo intuía conveniente para mi particular visión de MAUPASSANT, mientras que, en la historieta “NADA PERSONAL”, utilicé la gracia de la estética del eslogan publicitario, del chistoso ARTE POP y de las series cursis de “chica busca chico” dialogando con el guión de JAMES BALDWIN.

La historieta de THOMAS DE QUINCEY se lee en clave de disparate, en la visión aterrizada de un niño ante las imágenes gigantescas del lejano y misterioso Oriente, entre dibujos que mezclan en la lectura, el espanto y lo sublime. “MINNIE”, extraído de un texto de la escritora COLETTE, propone la visión de la masa compacta del papel

negro reortado, en líneas tajantes y definidas o en virutas curvilíneas, en lugar de utilizar la típica línea del pincel o de la plumilla, retomando además el grafismo de un tipo especial de cartelismo que tiende hacia un lenguaje de síntesis, aportando en esta ocasión, nuevas posibilidades a la narración en imágenes.

Para acabar, un BORGES y la tragedia de las pasiones enfrentadas, de los prejuicios nunca confesados, de los sucios callejones sin salida, y del sacrificio de la belleza y del ideal amoroso, que nos sumerge en un mar negro y desolado de tinta china, en una realidad todavía muy cercana y muy nuestra. LAURA

Es decir no sólo el dibujo presenta un grafismo diferente según la historieta que vaya a tratar, sino que la narración texto-imagen cambia en cada historieta. Un aspecto de su novedad fue su técnica que describió más tarde de esta manera sobre la concepción de su propia obra, carta fechada el 28 de noviembre de 2001, afirmó:

El arte del cómic es, para mí, el mejor medio para reflexionar y desarrollar mi talante eminentemente filosófico. En mis narraciones, en mis historietas, es más importante la INVENCIÓN que la COHERENCIA-. Deformaciones de las fisonomías, cambios bruscos de registros gráficos y narrativos, no respetar el RACCORD, presentar HALLAZGOS y SORPRESAS, etcétera.

Soy una artista “SOCRÁTICA”, en el sentido de que, para mí, el arte, el conocimiento se entienden como una LUCHA, como un superar obstáculos, como un plantear problemas y la euforia que supone resolverlos. Cada historieta es un problema matemático, una disputa filosófica y clara vivencia del RIESGO-.

Algunos críticos como Thierry Groensteen me rechazan diciendo que imito al autor argentino Breccia por los cambios de estilo y la experimentación, pero esto es imposible pues yo no conozco el trabajo de Breccia, NO PUEDO COPIAR ALGO QUE NO CONOZCO-. En 20 años dibujando y escribiendo cómics sólo me acerqué en una ocasión a un cómic de Breccia que me disgustó tanto que tan siquiera quise leerlo –ni volver a estudiarlo-.

En mi álbum LAS HABITACIONES DESMANTELADAS planteo, de nuevo, un abanico de lecturas y posibilidades, de realidades, de ideas y una discusión continua –Es una discusión acalorada este libro- “Lo bello es feo”, o “lo bello es bello”, o “lo feo es bello” o “lo feo es decididamente feo”-.

Cada historieta supone una posición ante la vida y una visión con sus propias consideraciones sobre “LA VERDAD”- Cada “sujeto” estilístico tiene su verdad-. La lectura de este álbum es difícil pues exige del lector una agilidad mental y sensible, un cambio de rumbo, de comprender cada una de las “personalidades”, un ponerse en el lugar del otro, en decidir su lugar frente al otro, en discusión con el otro (los otros) y en actitud “REACTIVA” creativa ante cada “lo otro” o “lo propio”.

Comprendo que este álbum sea conflictivo y pueda sacar de quicio al lector medio cómodo, “al lector poltrona”.

La tarjeta de presentación inspirada en su obra expresa sobre el álbum:

Este original álbum de **Laura** propone un estilo diferente y una visión innovadora, particular y alucinante de cada una de las historietas y de cada uno de los guionistas que han colaborado en el proyecto. La sensualidad y el erotismo para los guiones de **Lo Duca**, el dramatismo y la serie negra para **H. Cava** y el humor y la sátira cruel para los cuentos de **Onlyú**. Un despliegue de imaginación desatada, de invenciones gráficas y de erotismo arrollador a los que **Laura** se ha dedicado últimamente en su particular estilo del mundo de la Historieta.

A raíz de la publicación de este nuevo álbum de Laura se publican una serie de artículos críticos de diferentes periódicos y revistas nacionales, dejando a Laura nuevamente en una original y experimentadora autora, destacando la riqueza y variedad de estilos:

La dibujante Laura nos propone en este nuevo álbum editado por ediciones del Ponent, dentro de su colección *Mercat*, un paseo por diferentes y numerosas estancias, en las que resuenan las voces de autores tan literatos y diferentes como Borges, Dylan Thomas y Thomas de Quincey, y a las que ella aporta trazos suaves, secos, feístas o sensuales, elaborados con mirada personal.- Javier Olivares, *El País Tentaciones*, 19 de noviembre de 1999.

(...) Aquest és un llibre que pren cohesió al voltant de l'aparent diversitat, de la renúncia a sotmetre la identitat de la narració a la referència autoral. Renúncia que en realitat és una opció pel risc de la recerca contínua, tria coherent, en una autora que ha nedit sempre contr el corrent del producte estàndard. Les seves adaptacions de Colette, Borges, Thomas de Quincey, Dylan Thomas, James Baldwin o Maupassant exposen la seva voluntat de defugir l'aixopluc dels gèneres per arriscar-se en la representació dels somnis obsessius, les pors més íntimes, les fuites ermanents, la corrosió dels sentiments... Així mateix el seu grafisme s'allunya també del traç, la composició i la seqüencilització còmodes a la lectura visual per depurar-se en la deformació i la mutació. D'aquesta manera les seves imatges expresen més que narren, pertorben, generen neguit, comuniquen tensió i manifesten confusió... Ni tan sols les seves historietes eròtiques, que il·lustren els guions del francès Lo Duca, faciliten l'acostumada complicitat del lector, que veu com, en aquesta autora, els codis del disseny són neutralitzats per una preocupació per la composició i per l'harmonia de les escenificacions.- Josep Gàlvez, "Polivalència estilística", *El Còmic*, Cultura. Literatura infantil y juvenil, en *Avui*, 30 de desembre de 1999, p. XVII, il.: bl. y n.: viñeta de *La máscara*, adaptació del cuento de Guy de Maupassant. Laura.

(...) en *Las habitaciones Desmanteladas* nos ofrece Laura una antología de distintos trabajos cortos en los que el trazo, la luz, la mancha y hasta el ritmo se ajustan como un guante a cada particular geografía, en una especie de elegante toma y daca entre las necesidades del relato y la pura búsqueda de una belleza sutil y áspera que fue siempre el corazón de su obra. Una obra, por otra parte, que nunca fue fácil y sí a menudo demasiado dispersa y de afán marginal (de estar al margen, en las esquinas, en la sombra; no confundamos).

Personalmente, la Laura que más aprecio está en las páginas de *La Intrusa* y *The Secret*, de sobriedad y expresionismo secos, rigurosos, de trazo sucio, ajustado feísmo. Quizá no sea la más popular, ni tan apreciada como la que ilustra la fría retórica cortesana de Lo Duca, pero sí me parece la más visceral, la que más se ajusta al desgarró. Una opinión, en cualquier caso, muy personal. (Francisco Naranjo, "Las habitaciones desmanteladas". Laura, revista *Volumen uno*, diciembre de 1999, il.: bl. y n.: viñeta de *Embriagueces*, guión de Lo Duca y dibujo de Laura.

El 3 de enero de 2000 Laura es entrevistada por el periodista Jaume Vidal del periódico *El País*, y se publica un artículo, en el cual Laura declarará algunos de los principios que rigen sus historietas:

La historietista Laura (...) acaba de publicar *Las habitaciones desmanteladas* (Ediciones de Ponent), un álbum que resume sus veinte años de trayectoria. Con esta recopilación, Laura pone el acento en la importancia que para ella han tenido los guionistas y escritores en los que se han basado sus relatos gráficos. El álbum contiene 21 historias, algunas basadas en obras de autores como Borges, Maupassant, Jung o Baldwin.

“En las habitaciones desmanteladas, cada una de las historietas posee una característica gráfica diferenciada. “A partir de la personalidad de cada guionista o de la naturaleza de la historia he intentado utilizar un estilo u otro”.

Una de las características de Laura es su convencimiento de que el cómic es un medio en el que todavía no se han explorado todas sus posibilidades plásticas y narrativas. “Me interesa estudiar las posibilidades del lenguaje de la historieta por eso: este libro contiene relatos cortos, que en historieta es algo nada comercial. En cada obra planteo la discusión de estilos”, explica Laura.

Técnicamente, Laura emplea diferentes materiales de trabajo según la naturaleza de la historieta. “Creo que hay historias que demandan lápiz; otras, plumilla. La cuestión es no caer en una técnica rutinaria”, explica.

Para la dibujante, la historieta representa también una posición frente a la vida. “Cuando dibujo una obra estética feísta, me estoy poniendo al lado de los enfermos, de los pobres. Intento provocar la sensación de incomodidad en los casos de la vida que con frecuencia queremos ignorar”, explica Laura, para quien “la historieta es una manera de reflejar pensamientos e ideas”. Junto a este tipo de historieta, Laura cultiva una línea sensual y hedonista con un refinado erotismo.- J. V., Barcelona, “Laura resume en un álbum sus veinte años como dibujante de historietas”, en *El País*, lunes, 3 de enero de 2000, il.: bl. y n.: viñeta de *El asilo*, adaptación de un cuento de Dylan Thomas dibujado por Laura.

(...) muestran bien a las claras su intención de ofrecer una serie de relatos marcados por la heterogeneidad. Tanto, en sus fuentes literarias (...) como en su estilo visual (que tiene sus extremos en el marcado erotismo de *Aladino* y en el feísmo de *Londres, abril de 1970*).

Hay pues en esta obra dispersión suficiente para despertar el interés de cualquier lector. (Si, indudablemente, Laura demuestra un innegable talento para las imágenes preñadas de un erotismo a flor de piel, no es menor el que hace gala para que su trazo se adapte a la perfección al estilo que demanda la historieta. Baste ver la plasmación gráfica del mundo, entre ingenuo y alucinado, de Thomas de Quincey en *Los sueños de Thomas*, la decidida apuesta por el eslogan publicitario y la estética pop en *Nada personal*, de James Baldwin, o la magnífica adaptación del desolador cuento de Jorge Luis Borges *La intrusa*, cuyas pasiones enfrentadas hallan su eco en unas imágenes de contundente expresividad.

(...) Laura ofrece pues un completo catálogo de todas sus facetas en esta obra sorprendente que se convierte en la novena entrega de la colección *Mercat* (...).-Juan Campos, “Riqueza y variedad de estilos”, “Cómics”. Suplemento Cultural, en *Diario de Levante*, 18 de febrero de 2000, il.: bl. y n.: portada del álbum. Laura).

He querido con el testimonio de estos artículos, analizados desde diferentes periódicos poner de manifiesto la coincidencia crítica a la hora de valorar o enjuiciar su obra, sobre el repertorio que ofrece este álbum, por ser representativo de la larga trayectoria de la autora a lo largo de estos veinte años de dedicación casi exclusivamente a la Historieta. Hay historietas muy valiosas desde el punto de vista artístico, tanto a nivel gráfico como

narrativo que ponen en evidencia la variedad de registros artísticos que domina la autora.

En febrero de 2000, entrevista a Laura junto a otras autoras de cómic españolas para el programa de televisión y cultura *NOVA+* de Canal Plus Televisión.

En mayo de 2000 publica una historieta corta de seis páginas en blanco y negro “Singing in the Palace”, con guión de Laura, en el *comic-book* de Valencia *Ganadería trashumante*, en el número 3. Esta historieta vuelve al cómic femenino de los años 50 y 60 pero con un guión erótico, de línea clara, acompañada de masas negras. Presenta el mundo de las *Rock Star* y sus *fans*.

En mayo de 2000 publica una historieta de una página en blanco y negro “La antipatía de Lady Anne, con un guión adaptado del cuento de Saki, en la revista de cómics madrileña *Idiota Diminuto*, en el número 9. Donde la lectura de esta única página en blanco y negro retoma el diseño circular de una diana o del juego de la tómbola o ruleta de manera que el lector debe seguir un tipo de lectura en espiral diferente de la habitual. Historieta de humor en la que el dibujo presenta un estilo gráfico y narrativo de la caricatura, de lo grotesco, en la línea de sus otras historietas con guión de Saki *Tobermory*, en las que las deformaciones cómicas imprime a la narración un carácter onírico mediante la técnica de representación de ópticas deformantes.

Publica junto a Joaquín López Cruces, Fco. José Marchante, Juanjo el rápido, Nacho Casanova, Manolo N’Guema, Miguel A. Martín, Rocío del Moral, Jesús Cuadrado, Miguel B. Núñez, Javier Olivares, César Esteban, Raúl Ledesma, Carlos Ortín, Moisés Nova, Raúl García, Juan Berrio, Sandra Uve, Mescalina, Linhard, Guibo, Calo.

En mayo de 2000 publica su historieta corta de seis páginas en blanco y negro “Heart”, dibujo y guión de Laura, en el último número 6/7 de la revista *Nosotros somos los muertos*, edición de Pere Joan y Max, de Asociación Juvenil Ediciones Veleta, de Granada. Como innovación el diálogo eminentemente gráfico de los bocadillos hace referencia a los diferentes sentidos que puede adoptar el dibujo de un “corazón” y por lo tanto del “amor”. Esta es una historia erótica del encuentro y desencuentro amoroso entre dos hombres y una mujer, sin palabras escritas, pero con bocadillos que expresan con signos y dibujos una conversación mantenida entre los tres personajes. Y en la que Laura hace un estudio detallado de las anatomías de los cuerpos femenino y masculino sobre fondo blanco para realzar la importancia del dibujo puro, de la línea escueta y vibrante.

Este último número doble de la revista presenta una historieta de una página “Editorial 1”, NSLM y Gabi, página de despedida, y en la que se hace un balance de estos siete números. Como testimonio, esta cita recogida de los diálogos de la página gráfica en la que se anuncia su inminente desaparición del mercado:

No es que seamos culo de mal asiento, es que el suelo se mueve bajo nuestros pies. Aunque hayamos salido de uvas a peras, por lo menos no hemos pasado desapercibidos. El lector atento habrá podido observar los sucesivos cambios de sello editorial. ¡Tantas idas y venidas...! ¡Y cuánta mudanza! Este es un mundo convulsionado. ¿Cómo podríamos permanecer al margen?

En este último número de la revista Laura publica junto a Pep Carrió (Madrid), Pere Joan (Palma), Lluís Juncosa (Palma), Martí (Barcelona), Max Andersson (Berlín), Silvestre (Madrid), Darío Adanti (Barcelona), Miguel B. Nuñez (Madrid), Tamayo (Barcelona), Hendrik Dorgathen (Mulheim-Ruhr. Espora), Max (Palma), Manel Fontdevilla (Manresa), Langer (Buenos Aires), Carlos Portela y Kohell (Vigo/Vilagarcía de Arousa), Pau (Palma), El Persa (Xàbia), David Mazzuchelli (Hoboken).

En mayo de 2000 expone un cuadro erótico en la exposición colectiva *Erótica* de la Galería *La Santa* de Barcelona.

6.2. Apogeo del cómic alternativo en el 2000, “Comix 2000” y el nuevo término de novela gráfica

En los primeros años del nuevo siglo, el cómic alternativo había llegado a su fin marcando su apogeo en el 2000, “Comix 2000”, en su paso al nuevo término de novela gráfica, en la que Laura inicia una nueva etapa, manteniéndose activa dentro del nuevo panorama editorial. Siguiendo su trayectoria individual, en su interés de la publicación de álbumes en narración secuencial pero manteniendo su personal estilo de dibujo, esta nueva etapa la inicia con la publicación de un nuevo álbum afín a la novela gráfica, dentro de la “memoria genérica”, “Macandé” con el guionista Felipe Hernández Cava, que sigue trabajando con autores de muy diversos estilos gráficos y narrativos.

Esta dinámica de autores activos por el mundo, tuvo su culminación en el Musée de la Cité 2010, la muestra *Cent pour cent bande dessinée* (2010).

7. (Laura 2000-2015)

7.1. Publicaciones de álbumes individuales y colectivos; exposiciones de Historieta e Ilustración relevantes y reconocimiento internacional

7.1.1. “Macandé”, (2000), dentro de “la memoria genérica”, afín a la novela gráfica. Álbum de Laura y Felipe Hernández Cava

En septiembre de 2000, Laura publica un nuevo álbum de cincuenta y cuatro páginas en blanco y negro *Macandé*, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, en Ikusager Ediciones de Vitoria de la Colección Imágenes de la Historia, en el número 31. Presenta una espléndida introducción del famoso escritor y flamencólogo Pedro Atienza; la dirección artística es de Antonio Altarriba y la caligrafía del álbum de Ricardo Rousselot y de Andrés Salvarezza.

El guión de Felipe Hernández Cava recupera la historia y biografía del famoso cantante de flamenco Macandé durante la postguerra española. Guión que describe con talento y rigor todos los matices del dolor y de la desesperación del gran artista gitano. Asimismo Laura con el grafismo de lápiz muy graso y goma de borrar crea un grafismo de “nebulosa” para estudiar las diferentes atmósferas con el que retrata la confusión mental del protagonista. En cuanto a las expresiones del rostro de este personaje como expresión gráfica fundamental del álbum, Laura hace un estudio pormenorizado del dolor psíquico y físico de Macandé; en carta a fecha 6 de febrero de 2000, Laura escribe:

En este álbum, en cuanto a las expresiones del rostro, intento abarcar un abanico extenso de la expresión del dolor mental (que nunca deja de ser también físico y reflejarse en éste): el asombro, el desgarró, el susto, el horror, el desamparo, etc., una ofuscación, una complejidad de direcciones y contradicciones internas- Es la desolación que conviene para determinada Literatura y guiones.

Importancia en este álbum del encuadre haciendo hincapié en los planos generales, insertando a los personajes en un paisaje urbano con profundidad de campo en las que se aprecian las vistas lejanas, paisajes solitarios; en otros, estudio de los ambientes, las vorágines interiores, las atmósferas, matizado con el arrastre de la línea que subraya los rostros mediante tonalidades de grises y del negro mate de la línea y de la mancha en la

búsqueda de la leyenda y el silencio de una voz del pasado brumoso como fue la vida de Macandé.

El volumen se presentó el miércoles, 8 de noviembre de 2000 a las 8 horas en el teatro Cervantes de Alcalá de Henares, con las intervenciones del flamencólogo Pedro Atienza, autor del prólogo; del guionista Hernández Cava y de Vicente Sordo *Sordera*, que cantó algunos de los fandangos y pregones que, según la tradición oral, hacía Macandé.

“Macandé –esa voz caló que significa loco- ha sido durante mucho tiempo uno de los arquetipos de El Flamenco. (...) Macandé fue un grito telúrico y una leyenda rebelde que estremeció los ámbitos jondos de buena parte de este siglo”. Palabras que leemos en el maravilloso prólogo del especialista Pedro Atienza. Y más abajo nos dice:

Felipe Hernández Cava y Laura nos ponen a tiro de ojo los últimos días de un mesías fronterizo que fue capaz de desentrañar en su locura, a través de su propia agonía, la identidad de uno de los sonidos más bellos y terribles que el hombre le haya sido dado a crear, El flamenco. Su revisión me devuelve a un pasado grisáceo y brumoso que fue redimido por criaturas como Macandé, héroe y mártir anónimo que conquistó un paraíso ilusorio que a los demás nos está vedado: su libertad.

“El macandé” que cantó desesperado a sus íntimos sordomudos, “el macandé” que negó su cante a gerifaltes encorajinados, “el macandé” que regaló una de sus abarcas a un cojo, “el macandé” virginal que publicó sus prisiones en dolorosas saetas y en personalísimos fandangos que hicieron llorar a los niños, vuelve a nosotros por mor del dibujo y la palabra. Nada más justo y necesario.

A este prólogo tan bello de Pedro Atienza le sigue un ensayo introductorio de Felipe Hernández Cava en la que hace una descripción basada en la observación de una foto de archivo de Gabriel Macandé, del que extraigo este retazo:

La vida de Gabriel Macandé, al que observaba, pequeño y enjuto, sentado en una silla, la mirada perdida ante el objetivo del fotógrafo, la palma de su mano izquierda descansando sobre la rodilla, mientras la derecha se cerraba en un puño lleno de tensión, en la foto del archivo de Blas Vega, me devolvía los estigmas de su dolor y de su locura, o así lo vi, y pensar en él, pensarlo, me abría infinitas posibilidades a la especulación personal, más allá de las viñetas mismas, sobre lo que es perder el ser y perder el yo.

La prensa nacional recoge varios artículos sobre la publicación de este álbum, entre ellos, *El País*, al que pertenece este fragmento:

El guionista Felipe Hernández Cava y la dibujante Laura han recreado en el libro *Macandé* (Ikusager) la figura del cantaor Francisco Gabriel Díaz Fernández, conocido como Macandé, voz caló que significa loco. Los escasos datos biográficos, entre su

nacimiento en el barrio gaditano de la Viña en 1897 y su muerte en el hospital psiquiátrico de la misma ciudad en 1947, se mezclan con la ficción narrativa.¹⁴⁷

Se publica otro artículo por Felipe Hernández Cava en el diario *La Razón*, y se publica una ilustración de Laura sobre el álbum, del cual anoto esta anécdota, pues no dejó nada grabado, sólo queda el testimonio de los que le escucharon:

Con guión de Felipe Hernández Cava y dibujo de Laura Pérez Verneti, se ha editado la historia de este hombre que no dejó ni un segundo de su voz grabada, aunque ha quedado el testimonio de aquellos que iban a escucharle al Psiquiátrico de Cádiz, sobre todo Manolo Caracol.¹⁴⁸

El diario *Avui* también recoge unos datos interesantes sobre el álbum:

Macandé és una historieta diferent i arriscada com gairebé totes les que els seus autors han realitzat fins ara a les seves ben diferenciades trajectòries creatives. La insistència en la recuperació de la memòria col·lectiva, sempre present als guions d'Hernández Cava, es manifesta en aquest àlbum en la reconstrucció de la biografia d'un personatge atípic de la cultura popular.

(...) El Macandé que recuperen Hernández Cava i Laura, amb una síntesi entre records i imaginacions, és una figura fràgil, una joguina trencada per tensions que l'han sobrepassat. El naufragi del seu equilibri mental l'ha submergit dins d'una confusió de la qual només se salva la defensa de la dignitat de seu cant.

Aquest turmentat món particular, reproduït en la seva essència pel grafisme voluntàriament ingenu de Laura, es perllonga en una atmosfera social dels inicis del franquisme, adolorida i miserable. Un univers estret que imposa la foscor sobre la llum.¹⁴⁹

Como ha dicho en muchas ocasiones, a Laura le interesa más la “imagen (viñeta)-“concepto”” que la “imagen –descriptiva- ilustrativa”: “pues suelo despreciar la “ilustración” por su carácter “obediente” y poco rumiante que requiere poco esfuerzo filosófico –reflexivo”-. Sigue publicando ilustraciones pero siempre que le dejen un marco creativo y unas pautas artísticas de libertad pues de lo contrario suele abandonar el encargo:

En cómic, en realidad, mi aportación más personal es la discusión acalorada plasmada en este particular lenguaje artístico de la Historieta. En general cuando me encargan una ilustración, me molestan e irritan, pues considero que es un oficio que se aleja de mi interés, en el sentido de que me interesa la imagen seriada y no la imagen fija, pero

¹⁴⁷ “Un cómic desvela la figura mítica del cantaor flamenco Macandé”, *El País*, Madrid, viernes 10 de noviembre de 2000.

¹⁴⁸ Felipe Hernández Cava, “Macandé, jondo hasta la locura: un álbum rescata una de las leyendas del flamenco, que murió en el Psiquiátrico de Cádiz en 1947”, Sección “Cultura”, Cómic, diario *La Razón*, sábado, 11 de noviembre de 2000, il.: bl. y n., p. 44, Laura.

¹⁴⁹ Josep Gálvez, “Fragilitats”, Sección “Libros”, Còmic, diario *Avui*, 14 de diciembre de 2000, il.: bl. y n., Laura/Hernández.

respeto a algunos ilustradores que “sienten” lo que hacen y que logran buenos resultados artísticos.¹⁵⁰

Daniel Barbieri, del que hemos dado referencia, analiza muy bien las diferencias fundamentales entre estos dos medios de expresión ilustración y cómic, “La Ilustración”, en el capítulo 1 de su libro *Los lenguajes del cómic*.

En diciembre de 2000, publica nueve ilustraciones en color acuarela para la revista *El mueble-Casas de Campo*, en el número extra 11. Son ilustraciones de personas en habitaciones y en todo lo relativo a la restauración y cuidado de las casas de campo.

Durante inicios de 2001 Laura sigue ilustrando para algún número de la revista *El Mueble-Casas de Campo*-. Dicho encargo Laura lo abandona “al serle impuestos por la dirección criterios muy poco artísticos y demasiadas correcciones que no respetan ni el estilo, ni el rigor, ni el prestigio de Laura como artista”.

El 29 de marzo de 2001, Laura participa en una conferencia en la Universidad de Alicante en ocasión de Las 3ª Jornadas *Unicomix. Ellas también pintan: mujer y cómic*.

En marzo de 2001, exposición individual “El artista en su desnudez”, en la galería Fernan Cano de Barcelona.

En mayo de 2001 expone cinco originales de su álbum *Macandé* en Lisboa (Portugal) dentro de la exposición *Imágenes Riscadas-Uma ou outra Música na BD* junto a artistas internacionales como Loustal, Migelánxo Prado, Peter Bagge, Gabriella Giandelli, Stefano Ricci, Max, Dupuy-Barberian, etcétera, en el Salao Lisboa de Ilustração e Banda Desenhada.

En mayo de 2001 publica una historieta corta de doce páginas en blanco y negro, “La tranquilidad del campo”, con guión adaptado del cuento de Saki, en el *comic-book* de Valencia *Como vacas mirando el tren*, en el número 11. Como todas las historietas de Laura con guiones adaptados de Saki, toca el humor, el dibujo trata la caricatura, deformaciones cómicas, lo grotesco, en un grafismo que le otorga a la narración, ópticas deformantes que le acercan a las visiones y narraciones oníricas.

Después de estos once números dirigidos por Nacho Casanova la revista *Como vacas mirando el tren* de Valencia va a frontar una nueva etapa dirigida por David Heras y Gerardo Sanz, co-fundadores del proyecto, para poder seguir enseñando sus trabajos. Pere Olivé escribe el Editorial; Álvaro Pons escribe un artículo muy interesante titulado “Quo vadis Tebeo”, analizando la situación del tebeo español matizado a través de

¹⁵⁰ Carta de Laura, Barcelona, 14 de marzo de 2000.

editoriales, autores y lectores planteando, con una cierta esperanza, cuál será el futuro del tebeo español. También en este número 11 Nacho Casanova se despidió no sin antes agradecer a todas las personas que han colaborado para sacar adelante la revista durante esta primera etapa:

Vayan, por tanto, mis más sinceras gracias y mi aprecio a gente como: Joan Llavería, Raúl García, Ceferino el Náufrago, Vicente Ferrer y su Mediavaca, Grúa Gràfics, Paco Camarasa y sus Edicions de Ponent, Jesús Moreno y su Sinsentido, Macdiego y su Guillotina, Rafa C., Laura, Dani, Txemacántropus, Juanjo el Rápido y su Idiota y Diminuto, los del Rau, colaboradores y amiguetes, progenitores y trenes varios.

En este número Laura publica junto a Gerardo (Portada), Paco Marchante, Txemacántropus y Nacho, David Heras, Rafa C., Rocío del Moral, Sergio Córdoba, Guibo, Fonske, Carlos Maiques, Calo, César, Moragues, Saldaña, Pablo Auladell, Raúl García, Gustavo Rico, Juanjo el Rápido, Fidel, Ana Laia, Román Falquet, Jesús Vidal, Antonio Verdejo, Álvaro Pons.

En mayo de 2001 publica una historieta corta de cuatro páginas en blanco y negro “Rita”, Laura y con guión de Peri en el *comic-book* de Valencia *Ganadería trashumante*, en el número 4.

El domingo 20 de mayo de 2001, Jaume Vidal del periódico *El País* entrevista a Laura en la Sección “Mujeres”: El cómic con lenguaje de mujer: La incorporación de la mujer al cómic añade una nueva sensibilidad al medio. “Papel de seda, papel de lija” dice el titular. En la que se anticipa la publicación de la nueva edición de su álbum *Las mil y una noches* en Edicions de Ponent, y en el que el periodista habla de *nuevo lenguaje*; en este sentido, Jaume Vidal entrevista también a la dibujante argentina Mariana Chiesa (La Plata, 1967), “una autora formada siguiendo la estela de Alberto Breccia. Chiesa reside en Barcelona y ha publicado en las revistas *El Ojo Clínico* y *Zona de Obras*, en cuya entrevista opina: No creo que sea nada buscado, pero es lógico que yo, como mujer, exprese todas mis obsesiones”. Cita a Ana Juan, valenciana, que también intentó publicar obra en Japón para ediciones Kodansha, “que durante la década de 1990, -dice el periodista- intentó reclutar, sin que nadie, ni los propios autores, supiera con qué motivo”. Otra mujer es Maitena, “desde las páginas de EPS (*El País Semanal*), y Mariel, desde *El Jueves*. Ambas autoras realizan un trabajo periódico en el que el humor sirve para dar la vuelta a las relaciones entre el hombre y la mujer”. Laura opina que “ha pasado la etapa feminista; la valoración de las mujeres tiene que hacerse considerándolas como sujeto. Cada mujer tiene unas aportaciones específicas”. Laura

considera “que el mundo del erotismo ha cambiado mucho con la visión de las autoras de cómic”; y que, “intento dar una visión diferente del sexo porque no me interesa la pornografía, que es un desprecio a los cuerpos y al sexo”.

Para Laura- dice Jaume Vidal- lo que es una novedad en cuanto al cambio que han producido las mujeres en el mundo del cómic es en su aportación al medio.

Las pretensiones de estas mujeres quedan muy bien expresadas por las propias palabras de la autora en esta entrevista:

Hay una nueva manera de investigar el lenguaje del cómic, en la que las nuevas autoras han hecho una gran aportación.

En este sentido –aclara el periodista- Laura cita el trabajo de su colega valenciana Ana Miralles.

También en este artículo, se hace referencia a otras mujeres dentro de esta profesión que están favoreciendo la popularización del cómic japonés en España o *manga*, por lo que se puede hablar de “una participación femenina fomentada por la afición al cómic japonés”, -dice Jaume Vidal-, y que también está atrayendo a un nuevo tipo de lectoras de cómic. Pero quedémonos con estas palabras de Laura, que vuelvo a recalcar, y que comparto:

La valoración de las mujeres tiene que hacerse considerándolas como sujeto. Cada mujer tiene unas aportaciones específicas.

Anteriormente, ya había dado esta visión que queda ampliada con las palabras que en otra entrevista ¹⁵¹ describió de esta manera:

No hay costumbre de que las chicas lean. Si algo ha conseguido el *manga* –asegura- es enganchar a un buen número de chicas adolescentes. Y lo ha conseguido con unos guiones patéticos”.

(...) Mi obra no quiere ensalzar a la mujer. En todo caso está adscrita al postfeminismo. La mujer es importante sí, pero también lo es el hombre. Y la sexualidad debe estar presente, pero no como aquellos cómics de antaño, donde había besos de pasada. (...)

El mundo del cómic está dominado por los hombres. (...) Ser mujer en este negocio te hace sentir algo aislada y solitaria. Pero esto no sucede entre los autores, sino con los editores. En ellos todavía persiste cierto aspecto carca y machista.

“Ella no se queja” –comenta el periodista-, “se limita a constatar una realidad, de la que se siente en parte excepción”.

En septiembre de 2001 publica la historieta corta de una página en color “Emma visita al editor”, Laura y guión de Peri, en el último número doble 14/15 de la revista

¹⁵¹ *Diario de Mallorca*, art. cit.

madrileña *Idiota Diminuto*. En la portada del número 14 *Adiós con el corazón*, es una despedida de otra revista nacida en Madrid en 1999 y que se da por finalizada en el número 15, con el título *Que con el alma no puedo*, de septiembre de 2001. En el número 14 Jesús Cuadrado escribe estas palabras pesimistas para la historieta: “Estas páginas lustrosas demostraron que el espíritu de los ochenta fue una realidad pura, (...) se acabó la cosa. Una vez más. La autoedición tiene, en el terruño y desde tiempo casi olvidado –nunca olvidable– una solera de comportamiento conductual tan asumido en lo fatal como sabedora es de su inapelable destino desastrado”. (...)

Laura publica en este número doble que pone fin a la revista junto a los autores Francisco Marchante, Miguel Ángel Martín, Santiago Sequeiros, Alfredo G^a Revuelta, Mauro Entrialgo, Alfonso Tamayo, Vanesa Idiáquez, Max Andersson, Miguel B. Nuñez, Javier Olivares, Olaf Ladousse, Vicente Marco, Javier Herráiz, Gallego Bros, Navarro/Díez, KB/Cuadrado, Juan Berrio, Micharmut, Luis Durán, Álex Fito, Linhart, Gabi, Max. Gustavo Rico /J. García, Juanjo *El Rápido*, Miguel Calatayud, Txemacantropus, Bustos/Vergara, Carlos Maiques, Pablo Velarde, Isidro Ferrer, Nacho Casanova y Cri Rubio, Juan Berrio, Sandra Uve, Guibo, Calo.

En septiembre de 2001 se publica una extensa entrevista que contiene ilustraciones sobre diferentes producciones de Laura en la que se puede apreciar parte de los diferentes registros en los que se mueve Laura, (todas ellas ya publicadas) con este sugerente título *Filosofar con las manos*: “Entrevista con Laura” de Roger Omar y fotos de Andrés Salvarezza para el periódico *El Planeta*, de la que he ido dando abundante referencias en este trabajo. Recoge información valiosa sobre Laura tanto a nivel ideológico como técnico sobre la historieta, el dibujo, la cultura a lo largo de veinte años que lleva en la Historieta. En su condición de artista, el periodista le plantea la cuestión sobre si dibujar historietas es una vía de acceso al arte para ella, a lo que Laura responde:

Yo creo que sí, que la historieta puede tener y tiene en ciertos casos el mismo nivel alto de la pintura, de los happenings, de las performances, de las instalaciones; el mismo nivel de rigor artístico.

La propia autora, en una declaración de principios escrita en 1992, afirma:

En mi consideración ideológica y creativa existe una clara eliminación de la distinción entre cultura “alta” y “baja”.

Para mí las referencias a otras artes “mayores” (Pintura, Escultura, etcétera) no significa que pretenda dignificar la Historieta como arte. No es un complejo de

inferioridad pues yo soy feliz “pensando en términos de Historieta” y no a partir de las otras disciplinas. No es pues una “dignificación de un arte menor y mediocre” como ha sucedido con muchos autores de estos últimos años.¹⁵²

7.1.2. “Apología al dibujo”. El álbum “Las mil y una noches”

En septiembre de 2002 publica una nueva edición del álbum *Las mil y una noches*, de 127 páginas en blanco y negro, Laura y guión de Joseph Marie Lo Duca; con un excelente prólogo de Max que es una apología al Dibujo; y el diseño es de Andrés Salvarezza. Este álbum incluye “Primeras Lunas” publicadas por 6 Asociación (mayo de 1999) y Ediciones Medio Muerto (diciembre de 1999); y una segunda parte de “Aladino y la lámpara maravillosa (parte inédita del álbum), en Edicions de Ponent, de Alicante, de la Colección Solysombra. Laura dice sobre este álbum:

En mi álbum “Las 1001 Noches” el sexo es alegre y entretenido y el cuerpo es exaltado continuamente.

El dibujante MAX rescata de este álbum lo febril y deformante en el erotismo como un gran valor de SINCERIDAD.

Yo, por otro lado, rescato el saber psicológico al retratar los personajes de SCHEHRAZADE, la mujer adulta, y DONIAZADE, la adolescente frente al sexo en toda una gama extensa de expresiones y actitudes y la relación también detallada de ternura entre la hermana mayor y la menor.

Todos elementos artísticos y psicológicos que no encontramos en la pornografía.

El prólogo, que incluye el álbum, de Max, es una reflexión profunda sobre el dibujo. En un artículo de Felipe Hernández Cava sobre el álbum que citaré más adelante, se dice que “es una reivindicación del arte del dibujo”. Max se expresa así:

El dibujo, antaño considerado como una forma artística autónoma y plenamente diferenciada de la pintura, parece haberse extinguido como tal. En cambio, se halla presente como nunca en las fases creativas previas de prácticamente todas las obras o producciones basadas en medios artísticos y de comunicación a través de la imagen, desde la infografía hasta la publicidad, desde la cinematografía hasta la arquitectura. Desgraciadamente, la huella seminal del dibujo acaba por ser casi siempre invisible en el resultado final de las obras producidas en cualquiera de estos campos. Así pues, se ha acabado por considerar socialmente al dibujo como una habilidad técnica y al dibujante como un artesano muy útil y hasta imprescindible en ocasiones, pero ya no como un artista en sí mismo. Raramente se habla de dibujantes en los medios de comunicación, raramente se expone la obra de dibujantes en galerías o museos. Los dibujantes que no se reclaman pintores ni tampoco ilustradores, que aún los hay, viven absolutamente ignorados en tierra de nadie. En estas condiciones, ya solo existen hoy en día tres reductos en los que el dibujo cobra aún cierta visibilidad: el cine de animación, la ilustración y la historieta.

Hora es, pues, de reivindicar el dibujo y, por extensión, la pericia del dibujante en el mundo de la historieta. (...) El dibujo que merece tal nombre siempre dice más de lo

¹⁵² Carta de Laura, Barcelona, 24 de noviembre de 1992.

que representa, y por tanto la pericia del dibujante no se mide por sus habilidades técnicas ni por la belleza formal de sus obras, sino por su capacidad comunicativa.

Sabido es que una de las características de la historieta como medio artístico es esa conjunción de palabra e imagen en un todo narrativo indisociable, extraña magia que los teóricos del medio se afanan inútilmente en desentrañar o deconstruir. (...) El dibujo considerado como ese gesto por el que una herramienta vertical, conducida por la intención humana, rasga una superficie horizontal, y queda como resultado el trazo. Entendido así, como el conjunto de líneas y manchas encerradas en la viñeta, independientemente de la acción que estén representando y de elementos de organización formal tales como la composición o el encuadre, el dibujo contiene en sí mismo un discurso autónomo y no subordinado al discurso narrativo del guión al que sirve.

(...) el dibujo es también, en sí mismo y por sí mismo, pensamiento, y por lo tanto, discurso, texto, narración. Varios pensadores y teóricos han reflexionado certeramente sobre ello, pero bastará acudir aquí a la autoridad más cercana de alguien de nuestro propio gremio, Saul Steinberg, probablemente el más influyente dibujante del siglo XX, quien solía decir que él no dibujaba, sino que escribía dibujos.

En esta línea discurre el pensamiento de Laura sobre su concepción del dibujo. Declara Laura: “El dibujo es un medio para transmitir ideas y sensaciones”. Para ello está en constante evolución e investigación, el presentar una historia de multiplicidad de lenguajes y contrastes, una voluntad discutidora contra la inercia y la comodidad mental (Laura impone una disciplina al lector) no favorece la fama del autor (elitismo, eclecticismo):

El dibujo es una discusión continua y una visión discutidora de la realidad y de nuestra existencia. No es sólo representación: es concepto, es idea, es discusión, es intimismo, es objetividad-subjetividad. Es filosofía. Igual que la filosofía aporta al conocimiento nuevas formas de pensar, el dibujo aporta nuevas formas de ver. Como ver, para mí, es descubrir y descubrir es pensar, ver es pensar y por lo tanto dibujar es filosofar.¹⁵³

Este álbum apoya muy bien estas consideraciones sobre el dibujo expresadas por Max a las que hay que añadir –a las dichas anteriormente-, “Bajo la superficie visible y legible de estas historietas que recrean episodios de Las mil y una noches, más allá de las pericias que se cuentan y de la eficacia con que están resueltos tanto narrativa como gráficamente, late un *discurso paralelo* (el subrayado es mío) que emana silenciosamente del trazo de Laura”. Porque en estas historietas de marcado tono erótico en las que el cuerpo humano se erige en protagonista visual casi absoluto -hay que resaltar aquí estas maravillosas palabras de Max seleccionadas del prólogo para la contraportada del álbum-:

¹⁵³ Roger Omar, *art. cit.*, p. 14/15.

...el trazo de Laura hace algo más que describir los cuerpos: los escribe. Y al escribirlos los hace hablar un lenguaje que no está hecho de palabras, sino de algo más profundo, punzante y conmovedor: el deseo.

Como siempre que Laura publica un nuevo álbum se produce un revuelo periodístico atento a esta historietista una de las más sobresalientes del panorama español en estos momentos, tanto de la prensa como de revistas, con excelentes críticas del álbum:

El diario *La Opinión* recoge estas palabras tanto del excelente prólogo de Max como del maravilloso álbum, pues así hay que denominarlo:

Hoy les presentamos un libro que tiene a una mujer como protagonista. Es cierto que no son muchas las mujeres que se dedican a dibujar o narrar historias en el arte secuencial pero realmente existe un ramillete de excelentes profesionales y Laura es una de ellas.

Este volumen, con una edición muy cuidada, cuenta con un magnífico prólogo de Max en el que entre otras cosas dice: “Hay una pericia en el trazo de Laura que trasciende a la técnica y que hace que, incluso cuando se da un escorzo mal resuelto o una proporción inadecuada, naturalísticamente hablando, ella no haga sino incrementar la sensación de realidad y cercanía. No estamos ante cuerpos divinos o perfectos. Son humanos, y esa es la clase de belleza que nos alcanza en lo más hondo, la belleza de lo verdadero. Podemos reconocernos en ellos, podemos sentirnos parte de una coreografía. Nos alcanzan sus roces, sus anhelos, su expectación.

Esta publicación para adultos recrea un mundo lleno de exotismo y cierto grado de erotismo pero de manera natural, poética y sin estridencias, reflejando más las situaciones de deseo y sentimiento que la propia acción erótica.¹⁵⁴

Ruíz de Villalobos, escribe desde la revista *El Triangle* la siguiente reseña al álbum:

“L’art de la vinyeta” Com escriu Max (un altre gran autor del món de les vinyetes) en el pròleg de l’àlbum: “Laura fa molt més que descriure els cossos: els excriu”, i efectivament, el seu dibuix, primer a llapis i després repasta amb pinzell, escriu, vinyeta a vinyeta, el desig, l’erotisme y la paciò. En definitiva, la vitalitat que els personatges femenins i masculins de l’autora van agafant en un perfecte entramat de vinyetes. És la mirada serena i a la vegada apassionada d’una artista que sap perfectament quin és el valor de la línia, l’escorç i els plans, d’aquell blanc i negre que dimensiona, encara més, la força expressiva d’una creadora d’historietes que, com Laura, ha fet del còmic un art. Com a prova, *Las mil y una noches*.¹⁵⁵

Desde “El Cultural” del diario *El Mundo*, Felipe Hernández Cava hace una clara distinción entre pornografía y erotismo; aludiendo también a esa especie de “encasillamiento” injustificado de Laura, al que me referí más arriba en este trabajo, del erotismo. Dice así:

¹⁵⁴ José Manuel Campillo, “Erotismo en femenino”, Sección “Cómic para adultos”. Viñetas mágicas, *La Opinión*, viernes, 4 de octubre de 2002, il.: bl. y n. Laura.

¹⁵⁵ Ruíz de Villalobos, “El blanc i el negre”, Erotisme” Línia a línia, *El Triangle*, número 607, 28 de octubre de 2002, il.: bl. y n., portada.

La pornografía, como bien señala Max en un excelente prólogo, que es toda una reivindicación del arte del dibujo, no hace sino valerse de la mixtificación y de la impostura más recurrentes. De ahí que Noel Coward dijera que la tenía en poco, no porque la considerara perjudicial, sino porque la encontraba terriblemente chata.

(...) Uno de los hombres que más ha reflexionado sobre la esencia del erotismo es el novelista y ensayista francés J. M. Lo Duca. (...) Hace unos veinte años Lo Duca se interesó por el trabajo de una de nuestras mejores historietistas, Laura. (...)

Asumía Laura, con ello, un doble riesgo: el de sentirse observada con especial cuidado, por tratarse de una de nuestras pocas profesionales del medio, y el de ser encasillada, por el virtuosismo de su resultado, como una dibujante especialmente dotada para el erotismo. Y sobradamente conocemos los efectos de una y otra simplificadoras etiquetas. Pero, tal cual señala Max, el dibujo de Laura se eleva por encima de lo representado para hablar de muchas más cosas que la belleza y la celebración de la carne. Hay incluso en su quehacer una parte, mucho más honda y menos perceptible en una apresurada lectura, de desgarrar y de aproximación a los aspectos “fanáticos” que encierra la plena comunicación de los cuerpos. Un desgarrar que es mucho más explícito en álbumes de su cosecha como *Las habitaciones desmanteladas* (Edicions de Ponent) o *Nobalena* (D2bleD2sis), de inminente aparición.

(...) Lo Duca ha optado por centrarse en una presentación a los personajes y en dos de aquellos relatos, deteniéndose especialmente en las vicisitudes de Aladino, mientras Laura, sirviéndose de las convenciones del medio, a veces incluso con algunos tintes paródicos de los códigos de reconocimiento, lo que no hace sino poner aún más distancia con respecto a cualquier sublimación del sexo, nos recuerda lo acertado que estuvo Joan Miró al recordarnos que “el erotismo es para los dioses y la pornografía para los cerdos.”¹⁵⁶

Con el titular de “Sensualitat” este artículo de Josep Gálvez alaba tanto la adaptación del guión de Lo Duca como la traducción en imágenes de Laura, de esta manera:

La versió de Lo Duca insisteix en el component sexual de les narracions fins a conformar un univers regit per un erotismo de perspectiva masculina que barreja la força del desig amb la feblesa de la por i de la inseguretat en les relacions.

La traducció en imatges de Laura enriqueix aquesta proposta aportant un ampli ventall de matisos expressius que donen credibilitat, amb la introducció de les emocions, a una gestualitat que per la seva funció narrativa voreja sempre el parany de l'estereotip. A més a més, el comprimís de l'autora amb el seu traç aconsegueix una càlida plasmació de la carnalitat del cos humà; més enllà de la fidelitat descriptiva de les nombroses imatges sobre l'acte sexual el que Laura transmet és la potencialitat i la voluntat de plaer de les formes humanes que representa. D'altra banda, moltes escenificacions segueixen pautes coreogràfiques o reproduïen la sensualitat de la exuberància vegetal.

(...) D'aquesta manera es conforma una atmosfera gairebé onírica en què la ficció gràfica defuig les sendes de l'argument i segueix els dictats de la febre del desig, i en què les seqüències s'impregnen del ritme de l'excitació, que és el que dóna coherència a la narració.¹⁵⁷

La revista de Literatura *Leer* en su número 137 dice de este álbum que es “Muy recomendable”, lo define como libro:

¹⁵⁶ Felipe Hernández Cava, “Las mil y una noches”, “El Cultural”. Sección Letras. Cómic, diario *El Mundo*, 7 de noviembre de 2002, p. 18: il.: bl. y n. Laura.

¹⁵⁷ Josep Gálvez, “Sensualitat”, Sección “Cultura”. Cómic, diario *Avui*, 14 de noviembre de 2002, il.: bl. y n. Laura.

En esta versión historietista del legendario libro de narraciones que ha inspirado a tantos creadores, tanto Lo Duca como guionista como Laura como dibujante han sabido adaptar con habilidad y estupendo criterio las historias magistrales que el libro reúne. Muy recomendable.¹⁵⁸

Miguel Ángel Alejo desde la revista *Wizard* traza un breve recorrido por la trayectoria artística de Laura, reseñando que “Laura es una dibujante poco conocida por el gran público”, y resalta su “magistral ejercicio de dibujo”. Hace un balance de sus álbumes publicados y sobre el álbum *Macandé*, anota “un álbum, que por estar relativamente fuera del mercado del cómic, fue poco conocido, con “una narración y (dibujo) desgarradora”.

Sobre el álbum *Las mil y una noches* Miguel Ángel Alejo elogia el prólogo de Max: “Escrito donde hace una defensa a ultranza del dibujo y de la historieta que sería para enmarcar, hacía tiempo que no leía algo tan razonado”. De esta nueva edición de *Las mil y una noches*, añade,

(...) Mientras la composición de las viñetas en la página no ha sido retocada o cambiada, sí lo han hecho con el contenido de las mismas, donde se le han añadido más sombras, dando más zonas ennegrecidas. Esto hace que se juegue más con el blanco y negro y pierda algo el sentido minimalista que tenía la primera entrega. Eso sí, el dibujo, con la incorporación de esas zonas negras, sigue con su misma fuerza y belleza. Sobresalen la expresividad de la anatomía humana. Aquí es donde radica la importancia de este álbum, en las formas de los cuerpos humanos, sobre todo, de las mujeres. A veces, éstos, incluso, a conciencia no son simétricos y están deformes, pero Laura hace que no sea un defecto, sino un recurso más para hacerlos más accesibles al lector.¹⁵⁹

“Reseñas” desde *Trama* que inicia el artículo de Jorge García citando a Vladimir Propp: “Acaso fuera Vladimir Propp el primero en advertir que las funciones (los elementos esenciales de todo cuento maravilloso) son “extremadamente poco numerosas”. De ahí –apostillaba en Morfología del cuento- la paradoja inherente a este tipo de ficciones: una extraordinaria diversidad acompañada de una monotonía no menos extraordinaria”.

Introduce con esta reseña el artículo para hablar de *Las mil y una noches* de Laura y Lo Duca:

¹⁵⁸ Luis Conde, “Las mil y una noches”: Laura y Lo Duca”, revista de Literatua *Leer*, n.º 137, noviembre de 2002, il.: c. Laura.

¹⁵⁹ Miguel Ángel Alejo, *Las mil y una noches*: “Erotismo y exotismo se dan la mano en este tomo lleno de sensibilidad”, *Wizard*, n.º 10, p. 91: il.: bl. y n. “Mejorando: Esta nueva edición viene con más páginas y más historias”.

Todo esto para introducir la excelente adaptación de *Las mil y una noches* de Laura y Lo Duca, paradigma de todo lo expuesto en el célebre estudio del soviético, tanto por su riqueza formal y abigarrado pintoresquismo –he ahí los exóticos escenarios en que se desarrollan las distintas tramas- como por la uniformidad de cuanto nos es referido. “Mi historia se parece a las otras historias”, sostiene uno de los personajes del reparto.

Editados por vez primera en España en 1999 dentro de la colección Medio Muerto de Seis Asociación (vinculada a Pere Joan y Max, y epígono de aquel desgarrado empeño que fue la revista *Nosotros somos los muertos*), los trabajos aquí recogidos obedecen, sospecho, al interés que su dibujante siempre ha mostrado por el mundo de la Literatura, pasión que la llevó a adaptar, con notables resultados, a autores tan dispares como Stevenson o Thomas de Quincey.

Aparte del brusco empleo de la elipsis (necesario, por otra parte, para condensar la monumental anécdota original), cabe destacar la inteligencia del guionista al multiplicar esas secuencias eróticas en las que la versátil Laura –una de las escasas, con tristeza lo constato, dibujantes con quienes contamos- es una consumada especialista, huyendo con tenacidad de los tópicos adscritos a la pornografía al hacer del deseo, como sagazmente señala Max en su prólogo, el auténtico emblema de unas planchas marcadas, no me resisto a señalarlo, por la simetría y la elegancia, sobre todo a la hora de incorporar la ornamentación como un valor añadido a la composición de la página.¹⁶⁰

Sí, creemos que hay motivos suficientes, como apuntalan todos estos artículos, para destacar este álbum por la expresión de la belleza, creatividad, que conduce al arte. Por el buen hacer conjunto de Laura y Lo Duca, que ha sido bien acogido por la crítica y recomendado su lectura.

7.1.3. Nuevos álbumes individuales y colectivos, principios de la década a mediados del nuevo siglo

Laura sigue publicando, ahora en este nuevo álbum, cambia nuevamente de registro y de guionista -que trabajará con él por primera vez- como es habitual en ella, y en septiembre de 2002 publica el álbum de 24 páginas en blanco y negro *Noballena*, Laura y guión de Roger Omar, basado en un cuento de Roger Mendez; cuenta con una introducción de Felipe Hernández Cava y el diseño gráfico y la maquetación de Andrés Salvarezza, de Ediciones D2bleD2sis de Barcelona. Este álbum incluye además dos historietas cortas con guión de Henry Munro alias *Saki* (como leemos en la portada): la primera es una historieta corta de ocho páginas en blanco y negro “Tobermory”, Laura y guión de Saki (ya publicada en el *comic-book* de Valencia *Como vacas mirando el tren*, febrero de 1999); la segunda es igualmente una historieta corta de diez páginas en blanco y negro “El Marco”, Laura y guión de Saki. Y una tercera historieta en la que el guión es una adaptación de un nuevo escritor. Ésta es una historieta corta de cuatro

¹⁶⁰ Jorge García, Reseñas: “Todo está hecho con espejos”, *Trama*, noviembre de 2002, p. 41.

páginas en blanco y negro “Un hombre poderoso”, Laura y el guión es una adaptación del cuento “Déjeme sus orejas” de Edward Wellen, (publicada en la revista madrileña *Idiota Diminuto*, en diciembre de 1988).

Sobre el álbum *Noballena*, álbum por otra parte en el que innova un nuevo tema: el de la miseria (aunque ya hubo indicios en alguna de sus historietas publicadas en *El Víbora*) expresada con un cierto feísmo gráfico en consonancia con el guión, nos confiesa Laura en carta a fecha 27 de junio de 2001, estas dramáticas palabras:

El cuento de Roger Mendez “Noballena” que dibujo ahora, me interesa y disfruto describiéndolo porque es una extraña mezcla de crueldad, ternura, sexualidad, tristeza y morbosidad.

Trata el tema de la congoja que supone la miseria, que es un tema que me llega muy cerca por la angustia que supuso la ruina repentina de mi familia y mis largas épocas de pobreza extrema y desamparo.

Además, las ópticas deformantes de este cuento se adaptan perfectamente a mi estilo de dibujar y narrar.

Laura es una autora comprometida con su obra, nada lo deja al hazar, es reflexiva, intuitiva, inventiva, creativa, minuciosa en los detalles... Apasionada por el lenguaje y los estilos, la búsqueda de la sorpresa en la expresión, la dedicación sólo a la historieta, historieta difícil que ponga a prueba la capacidad receptiva del lector –como ha declarado en muchas ocasiones. Y esta forma de ser queda reflejada en su obra y en esos escritos a los que dedica afán y empeño por desentrañar lo más profundo de su pensamiento canalizado a través de la Historieta, en ese diario que escribe meticulosamente sobre su quehacer artístico. Leamos estas reflexiones que hace Laura sobre sí misma, sobre su talante filosófico como característica que la diferencia sobremanera hechas en sus escritos:

Mi profesor de Filosofía admiraba mis capacidades para desarrollar esta disciplina mental y me decía que tenía un evidente “talante filosófico”.

De hecho, yo me paso el día gozando cuando rumio, intento buscar mucho tiempo para concentrarme en el pensamiento y, mi dedicación a la Historieta es, en definitiva, la placentera canalización de mis reflexiones en un medio artístico que me ayuda a desarrollar cada día más diferentes pensamientos e ideas.

La historieta es, para mi forma de ser, el mejor medio e instrumento para desarrollar mi talante filosófico y mi necesidad imperiosa de dedicarme a la reflexión.

Es por este motivo que no puedo comprender al pintor Humberto Padilla cuando me dice que para él “pintar supone no pensar en nada”, pues, para mí, dibujar historietas es precisamente realizar un esfuerzo riguroso de reflexión filosófica, una exigencia de concentración en el pensamiento y las ideas creativas.

Felipe Hernández Cava, gran conocedor de Laura a lo largo de estos casi veinte años de colaboraciones profesionales y de amistad reconoce los valores de compromiso de esta autora con su quehacer profesional en el prólogo del álbum *Noballena*:

He conocido muchos dibujantes a lo largo de mi trayectoria profesional, generaciones de creadores con algunos de los cuales he tratado de hallar un vínculo de complicidades.

Laura es uno de los que mayor capacidad de reflexión sobre su quehacer poseen. Todo, en este álbum, tiene un porqué, que es un aferrarse a recoger lo que está más allá de lo contingente.

De mayo a junio de 2003 Laua participa en la exposición “Erotismos” en la galería Antonio de Barnola de Barcelona.

En junio de 2003, expone en la muestra *Nos Somos os Mouros*, en el Salão de Lisboa, Portugal.

Del 1 al 5 de diciembre de 2003, Laura participa en unas conferencias *Texto e Imagen* presentando la ponencia: “Relación de amor y odio entre texto e imagen” el 2 de diciembre de 2003, a las cuatro de la tarde, que tuvo lugar en el Aula Magna de la Facultad de Letras. Colaboran La Universidad de Castilla-La Mancha, Departamento de Filología Moderna, el Vicerrectorado de Profesorado, el Vicerrectorado de Cooperación Internacional y del Campus de Ciudad Real, Communauté Française de Belgique, Communauté Flamante de Belgique. Participan como ponentes junto a Laura, Claude Duée y Pierre Marlet; Francisco Yus Ramos; Viviane Alary; Antonio Ballesteros;

SEMINARIO - CONFERENCIAS

TEXTO/IMAGEN

1 de diciembre de 2003

16h00: Claude Duée y Pierre Marlet: "Comparación de tres telediaris: la RAI, la RTBF y TVEI"
19h00: Franciso Yus Ramos: "Conceptos *ad hoc* en el procesamiento de la metáfora: el caso de las viñetas humorísticas en la prensa"

2 de diciembre de 2003

16h00: Laura: "Relacion amor-odio entre texto e imagen"
19h00: Viviane Alary: "Materiales icónicos de la escritura marseana."

3 de diciembre de 2003

16h00: Antonio Ballesteros: "Una visión en cómic del holocausto nazi : *Maus* de Art Spiegelman."
19h00: Ignacio Oliva: "La narración en los medios audiovisuales"

4 de diciembre de 2003

16h00: Jan Baetens: "Histoire et critique de la novellisation."
19h00: Antonio Altarriba: "Precursores del relato en imágenes. papel del teatro y teatro de papel en la obra de William Hogarth (1697-1764)."

Lugar
Aula magna de la Facultad de Letras
Fecha
1,2,3,4, y 5 de Diciembre 2003

Se han solicitado 2 créditos de libre configuración

Horario: de 16h00 a 21h00

Matrícula gratuita

Dirigido a todos los alumnos de la Facultad de Letras

Preinscripción a partir del 3 de noviembre en el Departamento de Filología Moderna

Colaboran:



Universidad de Castilla-La Mancha
Departamento de Filología Moderna
Vicerrectorado de Profesorado
Vicerrectorado de Cooperación Internacional
y del Campus de Ciudad Real



Communauté
Française de
Belgique



Communauté
Flamande de
Belgique

RELACION DE AMOR Y ODIO ENTRE TEXTO E IMAGEN.

de LAURA.
Diciembre 2003

ANTE TODO EMPEZARE PIDIENDOLES DISCULPAS POR LEER MI CONFERENCIA PUES, SI ME DEDICO A HABLARLES A USTEDES FRENTE A FRENTE, COMO ARTISTA DE LAS IMAGENES, EMPIEZO A ANALIZAR Y ESTUDIAR LAS FORMAS Y FISIONOMIAS DE QUIENES ME ESCUCHAN Y PIERDO ASI EL HILO Y LA CONCENTRACION EN EL DISCURSO DE HOY.

SIEMPRE QUE HE DIBUJADO UNA HISTORIETA Y QUE HE PUESTO IMAGENES A UN TEXTO, ME HA INTERESADO INTRODUCIRME EN LA MENTE Y EL ESPIRITU DEL ESCRITOR O GUIONISTA. CADA ENCUENTRO CON ESTOS ARTISTAS DE LA PALABRA, HA SIGNIFICADO UN PARTIR DE CERO APRENDIENDO LO VERDADERAMENTE UNICO QUE ESTA NUEVA EXPERIENCIA ME APORTABA. FRENTE A LOS AUTORES DE HISTORIETA QUE MANTIENEN UN ESTILO DE DIBUJO PARA CASI TODA SU VIDA CREATIVA, YO SOY UNA AUTORA DE UNA INQUIETUD Y CAMBIOS DE PERSPECTIVA GRAFICA CONTINUOS.

SIEMPRE ME HA INTERESADO MAS LA HISTORIETA DE AUTOR E INVESTIGAR SUS DIFERENTES POSIBILIDADES A LLEGAR A TENER LA OPTICA, LA SEGURIDAD Y LA IMPRONTA DE UN PROFESIONAL DE ESTE ARTE.

POR ELLO, MI RELACION CON EL TEXTO HA SIDO UN ACERCAMIENTO DIFERENCIADO BASICAMENTE EN TRES TIPOS DE GUION: EL DIBUJO DE MIS PROPIOS GUIONES, EL DE TEXTOS DE GUIONISTAS O ESCRITORES Y LA ADAPTACION DE TEXTOS LITERARIOS O FILOSOFICOS A LA HISTORIETA.

EL COMPROMISO DE MI DIBUJO, DE LA IMAGEN QUE YO TRATABA, RESPECTO A CADA TEXTO, ERA UNA EXPERIENCIA UNICA E IRREPETIBLE QUE ACABABA EN EL MOMENTO MISMO DE FINALIZAR EL DIBUJO DE LA HISTORIA Y SE REFIERE BASICAMENTE A :

- 1- LA IDEA GENERAL DEL ESTILO GRAFICO Y NARRATIVO QUE ME PREOCUPA EN ESE MOMENTO.
- 2- LA PERSONALIDAD LITERARIA DEL GUIONISTA O ESCRITOR.
- 3- EL CARACTER QUE IMPRIME DE POR SI LA TECNICA UTILIZADA.

EN ESTE ULTIMO SENTIDO, EL DE LA TECNICA UTILIZADA, NO SERA LO MISMO UTILIZAR EL TRAZO DULCE DEL LAPIZ, O EL BRUSCO DE UN PINCEL ROTO, O EL METALICO DE LA PLUMILLA O EL FRIJO Y CONTENIDO DEL ROTRING.

EN GENERAL, SE SUELE CONSIDERAR AL DIBUJANTE DE HISTORIETAS COMO UN PROFESIONAL QUE ILUSTRAR Y SECUNDA UN TEXTO, EN NARRACION SERIADA, PERO ESTA FORMA DE NARRAR Y DE RELACION ENTRE TEXTO E IMAGEN, A PESAR DE SER LA MAS FRECUENTE, NO ES NI LA UNICA NI LA MAS INTERESANTE.

HAY DIBUJANTES QUE ILUSTRAN OBEDIENTEMENTE EL TEXTO Y OTRAS VECES HAY GUIONES QUE OBEDECEN AL DICTADO DE UN DIBUJANTE FAMOSO, PERO ESTA COMPENETRACION NO ES, EN REALIDAD, CASI NUNCA TAN OBEDIENTE Y CARENTE DE TENSIONES ENTRE GUION E IMAGEN.

A VECES, YO HE CONSIDERADO QUE, CON DETERMINADA HISTORIA, DEBIA PRIMERO DIBUJARLA Y PEDIRLE LUEGO A UN GUIONISTA POCO ORTODOXO QUE ESCRIBIERA UN GUION, PARTIENDO DE UNA SECUENCIA DIBUJADA PREESTABLECIDA, MIENTRAS QUE EN OTRAS OCASIONES, HE PARTIDO DE UN GUION Y, EN LUGAR DE ILUSTRAR LO QUE SUPONE EL TEXTO DE LA VIÑETA, HE DIBUJADO UN CONCEPTO RELACIONADO CON DICHO TEXTO O CON EL MOMENTO O CON LA VIÑETA DENTRO

DE LA NARRACION SERIADA.

EN LA RELACION TEXTO-IMAGEN Y GUIONISTA-DIBUJANTE NO SOLO ES VALIDA UNA GRAN COMPENETRACION SI NO QUE INCLUSO LA REPULSA, EL HASTIO Y EL ODIIO, EL DESACUERDO O LA CONTRADICCION, SON MUY FRUCTIFEROS Y CREATIVOS. ES INTERESANTE OBSERVAR, POR EJEMPLO, CUANDO EL DIBUJANTE O EL GUIONISTA OPINAN EL UNO DEL OTRO EN LA MISMA NARRACION O INCLUSO CUANTO CRITICAN LO QUE AFIRMA EL OTRO EN UNA MISMA VIÑETA.

UTILIZAR LA PARADOJA EN LUGAR DE ILUSTRAR LO QUE EL PROFESIONAL O EL LECTOR COMODON ESPERAN EN LA DESCRIPCION DE CADA VIÑETA.

LA NOCION DE RACCORD, POR EJEMPLO, EN UNA HISTORIETA ES UN CONCEPTO QUE YO TRASGREDO CONTINUAMENTE, PUES EL RACCORD SUPONE ESTABLECER UNAS FORMAS Y NORMAS AL PRINCIPIO DE LA NARRACION QUE DEBEN MANTENERSE A LO LARGO DE TODA LA HISTORIA HASTA QUE ESTA FINALICE, MIENTRAS QUE YO PLANTEO QUE EL RACCORD ES BASICAMENTE COERCITIVO, QUE PUEDE REDUCIRSE A UN MINIMO PARA NO ROMPER EL HILO NARRATIVO, Y QUE DURANTE EL PROCESO DE NARRAR Y DIBUJAR LA HISTORIA, APARECEN NUEVAS IDEAS, NUEVAS OPINIONES E IMPRESIONES QUE REPLANTEAN DE FORMA MUY CREATIVA EL ESQUELETO FIJO DEL RACCORD.

ROMPER LA INERCIA DE LO QUE SUPONE RECOMENDABLE DE LA ADAPTACION OBEDIENTE QUE ENCIERRA EL CONCEPTO "ILUSTRACION" PEDAGOGICA.

IMAGENES O TEXTOS QUE VUELVEN O QUE ANUNCIAN OTRO MOMENTO DE LA NARRACION, SIN ILUSTRAR LO QUE DEBERIA SER LA ACCION ESPECIFICA DE LA VIÑETA, AÑADIENDO LECTURAS PARALELAS Y TRANSVERSALES.

SOBRE EL TEMA DE LOS TEXTOS DIBUJADOS, CUANDO SE TRATA DE DIBUJAR UN TEXTO AUTOBIOGRAFICO, TIENE LA VENTAJA DE PROPORCIONAR UN VIAJE DE INTROSPECCION, PERO DIBUJAR EL GUION DE OTRO ESCRITOR, SUPONE ENRIQUECER TU MUNDO INTERIOR CON LA APORTACION DEL MUNDO DEL ESCRITOR.

POR OTRO LADO, TRABAJAR A PARTIR DEL GUION DE UN GUIONISTA, TIENE LA VENTAJA DE PARTIDA DE QUE LA NARRACION YA ESTA DISEÑADA Y CEÑIDA A UNA RELACION TEXTO-IMAGEN, CON UNA ESTRUCTURA MAS SOLIDA QUE CUANDO EL DIBUJANTE ADAPTA UN TEXTO LITERARIO A SU DIBUJO. HAY MUCHOS LECTORES QUE PREFIEREN LEER UN ALBUM CUYO GUION HA SIDO DETALLADAMENTE FIJADO POR UN GUIONISTA, VIÑETA A VIÑETA, PERO YO APRECIO TAMBIEN Y MUCHO LA ESTRUCTURA SUELTA Y MENOS RIGIDA DE LAS ADAPTACIONES LITERARIAS POR PARTE DEL DIBUJANTE.

FRENTE A UN TEXTO LITERARIO, QUE EL DIBUJANTE ADAPTA A LA HISTORIETA, PUEDE ESTE DEJAR MAS LIBRE SU IMAGINACION Y, ELEGIR AQUELLAS IMAGENES MAS INTERESANTES QUE LE SUGIEREN CADA VOCABLO, CADA FRASE, EN LUGAR DE RESTRINGIRSE A UNA PAUTA DE GUION MAS CONTROLADA POR EL GUIONISTA. A MI, A VECES, ME HA ABURRIDO Y CABREADO LA DESCRIPCION FIEL DE UN GUION, COMO EN MI ALBUM "LAS 1001 NOCHES" EN EL QUE EMPECE A DESOBEDECER AL GUIONISTA LO DUCA, CREANDO NUEVAS SITUACIONES QUE PROFUNDIZABAN LOS RETRATOS DE LAS DOS HERMANAS SHERAZADE Y DONIAZADE Y DEL REY AMANTE. EN ESTE ALBUM, AL FINAL DE CADA CUENTO, DESCRIBIA CASI EN SILENCIO EL TRIANGULO AMOROSO DE LAS DOS HERMANAS Y EL REY, LA INICIACION Y EL PARTICULAR CARÍÑO DE LA HERMANA MAYOR HACIA LA ADOLESCENTE, EL DESCONCIERTO DEL AMANTE Y UN PROFUNDIZAR EN LOS RETRATOS DE DOS EDADES DE LA MUJER: LA MADUREZ EXPERTA Y LA ADOLESCENCIA CURIOSA Y ANSIOSA.

LAS DISGRESIONES, LOS DESACUERDOS ENTRE TEXTO E IMAGEN PUEDEN LLEARNOS A PROFUNDIZAR CIERTOS ASPECTOS QUE EL COLABORADOR DESATIENDE, O A CREAR OTRAS NARRACIONES DENTRO DE LA MISMA HISTORIA. EL ODIIO O LA REPULSA HACIA LA IMAGEN O EL TEXTO, O A CIERTOS MOMENTOS Y DETALLES EN LA NARRACION, PUEDEN SER MUY CREATIVOS, Y EL IDEAL NAIF DE UNA ADAPTACION CLONICA O SIAMESA, CASI NUNCA ES INTERESANTE. ESTO NO QUIERE DECIR QUE YO NO ENTIENDA LA EXISTENCIA DE PROFUNDAS Y

TRANSFORMADORAS COMPENETRACIONES ENTRE TEXTO E IMAGEN Y ENTRE GUIONISTA Y DIBUJANTE. A MI TAMBIEN ME HA SUCEDIDO COMO, EN MI ALBUM "MACANDE" CON GUION DE FELIPE HERNANDEZ CAVA, EN EL CUAL COINCIDI TOTAL Y CABALMENTE CON SU DESCRIPCION DE TODOS LOS Matices DEL DOLOR. SIN EMBARGO, TAMPOCO EN DICHO ALBUM FALTARON DISGRESIONES MIAS QUE, AL ESQUEMATIZAR Y DESHUMANIZAR A LOS PERSONAJES CAMBIANDO DE REGISTRO GRAFICO "RECRUDECIA" UNA HISTORIA YA DE POR SI CRUENTA.

HAY GUIONISTAS CASI IMPOSIBLES DE DIBUJAR PORQUE REALMENTE "NO VEN NADA", Y OTROS QUE APORTAN UNA IMAGINACION VISUAL MUY RICA.

HE DESCUBIERTO, SIN EMBARGO, QUE ESCRITORES QUE SE CONSIDERAN MUY POCO VISUALES, O CASI NADA VISUALES, COMO JAMES JOYCE, APORTAN ESPORADICOS Y SORPRENDENTES GIROS DE CAMARA, Y SALTOS ASOMBROSOS EN EL RACCORD REALMENTE MUY ORIGINALES VISUALMENTE.

EL DIBUJANTE DE HISTORIETAS DEBE DE SER UN BUEN LECTOR Y MANTENER UNA ESPECIAL QUERENCIA HACIA LA LITERATURA Y LA ESCRITURA. PODRIAMOS DECIR QUE DEBE APASIONARLE LA LECTURA.

LA RELACION ENTRE IMAGEN Y TEXTO, ENTRE DIBUJANTE Y GUIONISTA, NO DEBE SER, POR OTRO LADO, UNA OBEDIENCIA CIEGA, DE SEGUIR AL PIE DE LA LETRA LAS PAUTAS QUE MARCA EL GUION, SI NO REINTERPRETARLAS, DISCUTIRLAS, DISTORSIONARLAS E INVENTARLAS.

CON EL DIBUJO DEL ALBUM "EL TORO BLANCO" CON GUION DE LO DUCA, ESTUVE DELIRANDO DURANTE TODO EL AÑO QUE ME OCUPÓ ACABARLO. UN DIBUJO DELIRANTE SOBRE UN GUION NO ES "ILUSTRAR UN GUION", NI TAN SIQUERA OBEDECER A UNA MATRIZ ESCRITA, SI NO QUE SIGNIFICA CREAR EN IMAGENES UNA HIPERBOLE, CON UNA IMAGINACION EXUBERANTE Y ALOCADA. ESTE ALBUM DE "EL TORO BLANCO" ES, ADEMAS, UN HOMENAJE A LAS CULTURAS DEL MEDITERRANEO.

POR OTRO LADO, EN MI ALBUM "LAS HABITACIONES DESMANTELADAS", EN MI PARTICULAR RELACION TEXTO-IMAGEN, TRATABA CADA GUION Y CADA GUIONISTA CON EL REGISTRO GRAFICO QUE YO CREIA EL MAS ADECUADO PARA CADA UNA DE LAS PERSONALIDADES LITERARIAS. QUISE CREAR, CON ESTE ALBUM, UN ESPACIO PARA EL DEBATE Y LA DISCUSION, PARA LA CONTROVERSIA, COMO SI DICHO LIBRO SIGNIFICARA UN SIGNO INTERROGANTE. UNA DISCUSION ENTRE DIFERENTES PERSONALIDADES GRAFICAS Y LITERARIAS Y, PRESENTABA A DEBATE, DIFERENTES FORMAS DE ENTENDER LA NARRACION HISTORIETISTICA.

HOY EN DIA, QUE OBSERVAMOS COMO, EN EL ARTE DEL CINE, FALTAN REALMENTE BUENOS GUIONES, PODEMOS, EN CAMBIO, HALLAR GUIONES DE HISTORIETA MUY INTERESANTES Y VARIADOS.

PELICULAS DE LAS NUEVAS TECNICAS EN TRES DIMENSIONES COMO "FINAL FANTASY", DONDE NO EXISTE UN GUION Y, SE PRESENTAN UNA SERIE DE EFECTOS ESPECIALES QUE PRETENDEN IMPRESIONAR AL ESPECTADOR Y QUE, COMO DIBUJO, CARECEN DE TODO INTERES INNOVADOR, SON LA PAUTA MAS HABITUAL.

EL PREDOMINIO DE LA IMAGEN SOBRE EL TEXTO ME PARECE MUY PERJUDICIAL. UN BUEN DIBUJO EN HISTORIETA PUEDE HACERSE INSOPORTABLE SI SE ACOMPAÑA DE UN MAL GUION.

EL DICHO "UNA IMAGEN VALE MAS DE 100.000 PALABRAS" ES FALSO Y MEJOR SERIA DECIR QUE "UNA BUENA FRASE, UN BUEN DIALOGO, UNA BUENA PALABRA, PUEDE VALER 100.000 IMAGENES Y VICEVERSA", PUES LAS RESONANCIAS IMAGINATIVAS GRAFICAS DE UNA BUENA PALABRA SON INFINITAS.

Conferencia. Laura. 2003.

Aula magna de la Facultad de Letras. Universidad de Castilla-La Mancha.

Ignacio Oliva; Jan Baetens y Antonio Altarriba. Esta conferencia, a la que en un primer momento yo tenía programado asistir pero que finalmente no pudo ser, me la envió Laura por carta el 24 de febrero de 2004, documento que presento a continuación, en la que Laura expone, entre otras ideas, un aspecto fundamental para ella: el de la libertad creadora a la hora de dibujar el texto del guionista no limitándose a la descripción fiel de un guión sino introduciendo digresiones personales pues en la relación texto-imagen y guionista-dibujante no sólo es importante tener una gran compenetración sino que también, en palabras de Laura “la repulsa, el hastío y el odio, el desacuerdo o la contradicción, son muy fructíferos y creativos”, reproduzco este fragmento de la conferencia:

(...) Las digresiones, los desacuerdos entre texto e imagen pueden llevarnos a profundizar ciertos aspectos que el colaborador desatiende, o a crear otras narraciones dentro de la misma historia. El odio o la repulsa hacia la imagen o el texto, o a ciertos momentos y detalles en la narración, pueden ser muy creativos, y el ideal naíf de una adaptación clónica o siamesa, casi nunca es interesante. Esto no quiere decir que yo no entienda la existencia de profundas y transformadoras compenetraciones entre texto e imagen y entre guionista y dibujante.

En julio de 2004, publica el álbum de noventa y cuatro páginas en blanco y negro *Susana*, con guión de Laura, y un prólogo de Onliyú, en Amaniaco Ediciones ¹⁶¹ de Barcelona, que dirige Jordi Coll; el diseño del álbum es de Andrés Salvarezza, (este álbum, como dijimos, debería haberse publicado en 1993 en la editorial japonesa Kodansha). Una apreciación en el dibujo importante destaca en este nuevo álbum, como otra innovación que rompe con el grafismo de las historietas anteriores: el dibujo adquiere por sí mismo protagonismo en esta historieta, un cierto acercamiento al dibujo de los *mangas* de la cultura nipona pero sin nada que ver con el *manga* de dibujo más esquemático, frío, más de molde en oposición al dibujo de Laura, más perfeccionado en cuanto a la expresión, más profundo y expresivo; produciendo una simbiosis entre la cultura nipona y la cultura europea, o, como lo define la autora “un manga a la europea”, de gran sutileza y maestría artística, en un acercamiento de la artista a la realidad de la cultura nipona más modernizada. Debemos pensar, que este álbum fue diseñado para un editor japonés y destinado a un público muy identificado con el *manga*. También introduce un tema nuevo explorando las posibilidades de una

¹⁶¹ “Amaniaco Ediciones, la petita editorial que dirigeix Jordi Coll, un entusiasta professional del còmic, ha fet amb Susana una magnífica edició en format de novel·la-gràfica. Només preguem una cosa a l'autor i l'editor... Si us plau, publiqueu més historietes de Susana!”.-Carles Santamaría, “Una periodista felina a la caça de la notícia”, *Diario Avui*, Dominical, Còmic, 18 de julio de 2004.

protagonista, Susana, una chica moderna, independiente, y muy profesional, fotógrafa de prensa, que lleva a cabo una misión de investigación para su periódico. Esta historieta se presta para ser adaptada a dibujos animados o a la gran pantalla, por su dinamicidad y por la mezcla de realidad-ficción y el halo de misterio que envuelve al personaje de Susana, una chica nada convencional.

Se publica un artículo en el diario *Avui Dominical*, de Carles Santamaría, “Una periodista felina a la caça de la notícia”, sobre este nuevo álbum de Laura, el 18 de julio de 2004:

Laura és una de les autores de còmic més interessants del panorama actual. Porta uns quanta anys dibuixant historietas plenes de sensualitat de caràcter oníric, en què no deixa mai de sorprendre. (...) Susana és un còmic amb una forta càrrega eròtica, un element sempre estimulante per al lector o lectora. El personal estil gràfic de Laura mostra la màxima sensualitat del seu traç en uns dibuixos excitants.

En 2004, expone en la muestra de los mejores ilustradores españoles *Tipos ilustrados*, organizada por Cromotex, Madrid.

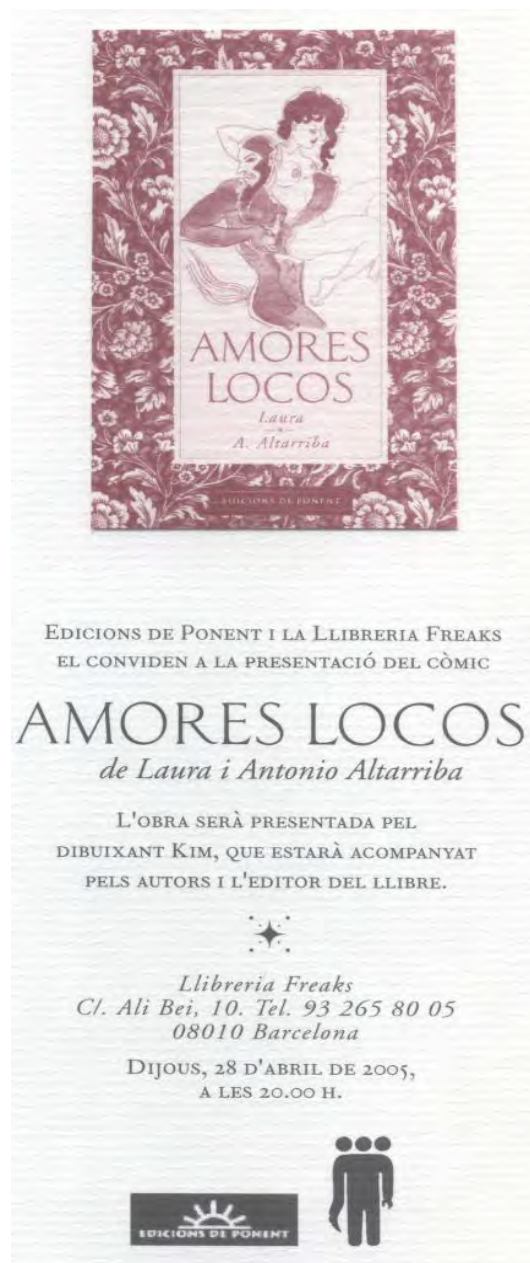
En 2005, publica la historieta corta de seis páginas en blanco y negro “Centelleante universo”, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, en el álbum colectivo *11M. Once miradas*, Edicions de Ponent, dedicado a las víctimas del atentado a los trenes de Atocha en Madrid; presentación de Jordi Badel concejal de cultura, Ayuntamiento de Guadalajara; prólogo y coordinación de Felipe Hernández Cava; colaboran: Ana Juan (portada), Bartolomé Seguí, El Cubri, Enrique Flores, Keko, Micharmut, Raúl, Santiago Sequeiros, Silvestre y Victoria Martos. Recibe el Premio Yellow Kid, “por el valor que tiene este libro en la investigación de nuevas vías en la narración gráfica” (Roma-Italia, 2005), (véase referencia en el capítulo 1). En 2005, Laura expone en la muestra *11-M. Once Miradas*, exposición itinerante por España.

En 2005, expone en la muestra itinerante *España Illustrazione e Gráfica*, en Roma, Milán, Bolzano, Cagliari y Nápoles (Italia) y en Ciudad de México (México).

7.1.3.1. “Amores locos” (2005), y “El brillo del gato negro” (2008), álbumes de Laura y Antonio Altarriba

En estos primeros años de este nuevo siglo, con un nuevo guionista, publica en abril de 2005 el álbum *Amores locos*, guión de Antonio Altarriba (Premio Nacional del Cómic 2010 por su novela gráfica *El arte de volar*, y el dibujante Kim, prólogo de Antonio Mrtín. Edicions de Ponent) basado en *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille, de 112 páginas, en blanco y negro, prólogo de Román Gubern “La historia y sus sentidos”, que ejemplifica acertadamente la estructura de los tres relatos del álbum, Edicions de Ponent, presentada el 28 de abril por el dibujante Kim en la librería Freaks de Barcelona, un dibujo preciosista. En 2005 se inauguró en Vitoria, en Espacio Zuloa, la exposición *Amores locos*. Tres historias de amor, inspiradas en la obra de Bataille, y que se abren un fragmento del libro de Gèorges Bataille: el olfato, el tacto y el gusto verdaderos “amores locos”. Un viaje en el tiempo, exaltación de los sentidos conforman este álbum lleno de sensualidad y suave erotismo.

Un álbum muy armonioso, que demuestra una compenetración entre el guionista, Antonio Altarriba y Laura. Trata los temas universales de la literatura y el arte, el ciclo de la vida y la muerte, y el amor que trasciende al tiempo, en un hilo conductor a través de los sentidos, desde la prehistoria, a la isla de Corinto del siglo VI antes de Jesucristo, y en los los locos años 20 en la ciudad de Nueva York 1928).



En 2006 publica en el álbum colectivo *Nuestra guerra civil*, con guión de Felipe Hernández Cava, en Ariadna Editorial.

En 2006 *De Ellas*, en el álbum colectivo la historieta “En el café” (prepublicación *In Juve*), adaptación de *La balada del café triste* de Carson McCullers, en Edicions de Ponent.

En 2006, exposición *De Ellas*, Biblioteca Nacional de Murcia.

En junio de 2006 Laura expone en el 24º Salón Internacional del Cómic de Barcelona, *La jaula de la memoria*.

En junio de 2006, exposición *Le fabolose matite colorate nel mondo*, se inauguró en Roma, en el Palacio Poniatovsky, la exposición de las mejores mujeres ilustradoras del mundo, *Los maravillosos lápices de colores del mundo*. Dicha muestra exhibía una selección de las ilustradoras de renombre de 19 países del mundo, dicha muestra viaja por diferentes ciudades de Italia los años 2006, 2007 y 2008, y se está programando exponerla también en alguna galería de Nueva York y en otras galerías de los diferentes países de las artistas expuestas. Avalada por el Ayuntamiento de Roma, el Ministero per i Beni e la Attività Culturali Italiani, la Casa della Letteratura y la Asociación Cultural Teatrino de Venecia y es una de las muestras de conmemoración de las Capitales Mundiales del Libro 2006-2007 de las ciudades de Roma y Turín. En el prólogo a esta exposición la crítica especializada en arte e ilustración Virginia Varadel comenta:

De un gran temperamento pictórico encontramos dos entre las mayores artistas de la ilustración contemporánea: la española Laura Pérez Verneti y la californiana Viviente Flesher. La Verneti posee una energía gestual de marca expresionista que define las figuras con signos rápidos y marcados como si fueran golpes de sable de un pastel oscuro; la imagen desemboca con exquisita violencia sobre fondos uniformes de colores cálidos y encendidos y, el contraste entre esos signos y el espacio saturado de color acentúa su atmósfera expresiva.

En 2006 conferencia sobre su obra en la Universidad de Alicante, intervienen teóricos, autoras y editoras, de la que he dado referencia en este trabajo.

En junio de 2006, exposición *De Ellas* en Tecla Sala de Barcelona.

En julio de 2006, exposición *Historias rotas, la guerra del 36 en el cómic*, en la Semana Negra de Gijón.

Octubre-noviembre de 2006, exposición *Laura Pérez Verneti. Doce Aniversario 3 Punts*, en Punts Galería, Barcelona.

En 2006, El retrato fotográfico del escultor Carlos Mata (vestido de torero), de Laura Pérez Verneti (la práctica de la fotografía no la abandona nunca) se imprime en el catálogo de la obra del escultor Carlos Mata (2007), presentado en las Galerías Frédéric Got de París, Barbizon y Saint-Paul De Vence (Francia), en la galería Castiglione de París y en la galería Rocha de Barbizon (Francia) y en las ferias de arte contemporáneo americanas The Palm Spring International Art Fair (California), el Art Miami Fair, el Sofa Chicago (*anual international exposition*) y el Art Palm Beach Contemporary Art.

En octubre de 2007, exposición de los dibujos de Laura en acuarela y tinta china en la galería Grande Opera en Offenbach (Alemania).

En octubre de 2007, en la Feria Internacional del libro de Francfort (Alemania), dedicada a la Cultura Catalana, Laura es seleccionada entre los mejores autores de cómic catalanes para exponer sus originales. La exposición lleva el título *Catalan Comics in Action*. Laura es invitada por el Institut Ramon Llull y el Salón Internacional del Cómic de Barcelona, organizadores de esta convocatoria de la Feria Internacional del Libro de Francfort dedicada a la Cultura Catalana.

Laura es nombrada en noviembre de 2007 miembro del Jurado del Primer Premio Nacional del Cómic 2007. Este premio es un reciente reconocimiento cultural del medio artístico del Cómic, aunque todavía le falte legitimidad cultural como noveno arte en España.

En 2007 publica (prepublicación) el álbum *Le mille e una notte*, en Grrrzetic Editrice (Italia), con guión de Josep Marie Lo Duca.

En 2007 publica en el álbum colectivo *Guadalajara será la tumba del fascismo*, en Edicions de Ponent.

En 2007 *Sin permiso, Ohne Erlaubnis*, en Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke (Alemania), con tres breves cuentos de Mercedes Abad, Annette Berr y Julia Kulewatz (se distribuye en Alemania, Austria y Suiza). En julio de 2008, se distribuye en España.

En enero de 2008, exposición de las mejores ilustradoras del mundo *Le Favolose Matite Colorate Nel Mondo* en la galería de Venecia Spazioventi de la librería Mondadori, Venecia, Italia.

En 2008, publica el álbum *El brillo del gato negro*, Laura y guión de Antonio Altarriba, en Edicions de Ponent, de una exaltación del placer refinado, en la legendaria China, en el lejano oriente y en el Renacimiento italiano donde se desarrolla la segunda historia.

En septiembre de 2008, exposición de dibujos y presentación del libro de dibujos de Laura *Sin permiso*, de Konkursbuch Verlag, en la galería Design de Barcelona.

En septiembre de 2009, exposición antológica de Laura en el Palacio de Valdecarzana en las XIV Jornadas Internacionales del Cómic Villa de Avilés (Asturias).

7.2. Exposición de Laura en el Festival de Angoulême (2010), « Cent pour Cent Bande Dessinée »

De enero a marzo de 2010 Laura expone en el Festival de Angoulême (2010), el Musée de la Cité Internationale de la Bande Dessinée expuso originales de los 100 más

destacos autores del mundo que interpretaron una selección de las mejores obras del museo *Cent pour Cent Bande Dessinée*, entre ellos figuraba Laura junto a los españoles Rubén Pellejero, Miguel Ángel Martín, Max, Paco Roca, Silvestre (Federico del Barrio), Santiago Orúe, Mauro Entrialgo, Miguelanxo Prado, Ana Miralles, Javier de Isusi y Raquel Alzate. De esta exposición se publica un catálogo *Cent pour Cent Bande Dessinée / Cien por Cien Cómic*, CIBDI, París Bibliothèques, 2010. La muestra viaja a La Alhóndiga de Bilbao (2010), la Biblioteca Forney de París (2011) y la Fundación Antonio Pérez de Cuenca (2011). Laura, es reconocida como artista junto a los mejores autores de categoría mundial.

En 2010, publica la historieta “El trapeceista”, con guión adaptado de Franz Kafka, en el álbum colectivo *El secreto de la alhóndiga*, en la editorial Astiberri.

En 2010 *Los olvidados*, publicación con historietas Semana negra /Pepsi.

El 15 de abril de 2010, Laura pronuncia una conferencia en el Ateneu de Barcelona Arts Plàstiques, que tenía por título *El còmic experimental a Espanya*. Participando también Federico del Barrio. Conferencia a la que tuve el honor de asistir, frente a un único estilo para toda la vida propone un reto en contar una historia, cada tema en un registro gráfico diferente, cambio de registro, el ojo de una cámara fotográfica, collage.



En mayo de 2010, exposición *Los ritmos del cómic* en la 28ª edición del Salón Internacional del Cómic de Barcelona.

En mayo de 2010 Laura expone en la muestra *100 x 100 Cómic komiki* en el nuevo edificio de la Alhóndiga de Bilbao, diseñado en su interior por Philipe Stara, junto a 50 de los mejores autores del cómic del mundo, del 25 de mayo al 20 de agosto. Se publica un catálogo de la exposición, CIBDI, París, bibliothèques.



Catálogo de la exposición. CIBDI, París, Bibliothèques (2010)

7.3. “La viñeta considerada en sí misma como microrrelato”

Propuesta de un nuevo proyecto, “Revista verano” del periódico *El País*, publica las ilustraciones para la sección “Verano húmedo”, 20 de julio al 26 de agosto. Laura ilustra unos microrrelatos de diferentes escritores: Soledad Puértolas, *Miradas*, jueves, 15 de

julio de 2010, p. 40; Leonardo Padura Fuentes, *Bolero*, jueves 22 de julio de 2010, p.45. De esta recopilación ilustro estos tres primeros. Los siguientes son de Fernando Marías, *Sexagésimo cuarta Susana*, jueves 22 de agosto de 2010, p. 41; Luis García Jambrina, *Webcum*, jueves 26 de agosto de 2010, p. 40. A finales de julio y agosto algunos de los escritores de quienes ilustró sus relatos eróticos eran además: Fernando Iwasaki, Enrique Vila Matas, Fogwill, Luis Antonio de Villena, Manuel Vilas, Andrés Newman, Carme Riera, Andreu Martín, Agustín Fernández Mallo, etcétera.



Laura/Soledad Puértolas. *Miradas*. 2010.

Hemos visto como la imagen secuencial es muy apta para la narración, está capacitada para representar el tiempo, mediante la articulación de distintos espacios y de distintos tiempos, articulación espacio-temporal de la imagen secuencial para poder efectuar los cambios o acontecimientos que componen la “historia”, o la concatenación sucesiva de acontecimientos en su orden cronológico según lo vamos induciendo del relato (el conjunto de sucesos y agentes de la narración contenidos en la trama) y la duración (desarrollo a lo largo del tiempo de esos acontecimientos). La viñeta es el relato: cuenta un momento de la acción que constituye parte integrante de la historia, a este respecto (Barbieri, 1998: 21), subraya las diferencias entre cómic e ilustración, extraigo, una diferencia pertinente para el análisis de esta viñeta: “los efectos de esta diferencia de

orden comunicativo se observa en el encuadre” (primer plano la muchacha, “se cubre su desnudez”, en segundo término las referencias a la infancia, objetos (peluches, un cuadro de Miky ...) puesto que la ilustración privilegia habitualmente las vistas más generales, más ricas e informativas, mientras que el cómic privilegia lo que le conviene en ese momento”. En esta viñeta es la concisión en los detalles de la trama: entre la niñez (doce años) y la adolescencia del grupo de amigas y el despertar de la inocencia a través de “las miradas” del hermano de Maribel.

EL PAÍS, jueves 22 de julio de 2010

verano húmedo

por Leonardo Padura Fuentes

BOLERO

*Amor
Yo sé que quieres llevarte mi ilusión...
Amor, yo sé que puedes/
También llevarte mi alma...*

Hacia años oía aquel programa de radio. Arrancaba a las seis de la tarde y terminaba una hora después. Y solo pasaba boleros. La conductora, dueña de la voz más bella de la isla, solo intervenía para decir, como al descuido, cálidamente, el título de la pieza y su intérprete. Y cuando esa tarde dijo, sobre los primeros acordes del piano, “Ay, Amor... (pausa) Ignacio Villa... (pausa) Bola de Nieve...”, y el inimitable Bola, luego de lucirse con las teclas, se lanzó con la canción, ya me había preparado para disfrutar dos minutos y medio de éxtasis. Siempre que oía aquella canción, dibujada más que cantada por Bola de Nieve, detenía lo que hiciera y me dedicaba a sentirla.

Ay, amor cerraría el programa y yo había terminado de preparar el café, maldiciendo el calor que se hurtaba de los ventiladores. Me había servido mi dosis vespertina de café, el cigarrillo listo entre los dedos, y fue entonces cuando la vi. La perspectiva de mi tercera planta me ubicaba por encima de las casas bajas de la cuadra, y solía tomar aquel café que me aliviaba del cansancio de un día de trabajo observando, desde mi cocina, los trajes cotidianos de mis vecinos, visibles a través de sus propias ventanas, despatarradas por el calor.

Entró en mi campo visual con si se tratase de un escenario enmarcado por el ventanal de aquella habitación, justo cuando Bola jugaba con el piano y soltaba la primera estrofa. Debía tener unos veinte años, y era esbelta, de piel dorada y pelo intensamente rojo... en todo aquel cuerpo maravilloso, brillante por el sudor. Pero entre lo que hacía aquella aparición desnuda en una habitación de la casa donde se rentaban cuartos a extranjeros, y lo que yo escuchaba en la radio, existía un inquietante hilo conductor.

Siguió Bola y comprendí que los movimientos acompasados, la flotación de los brazos, la elevación de las nalgas, la tensión de sus caderas iluminadas por la flama roja del pubis, seguían un código que se me reveló cuando el bolerista tomó la inflexión adolorida de la tercera estrofa:

Pero ay, amor,
Si te llevas mi alma
Llévate de mí, también el dolor,
Lleva en ti todo mi desconsuelo
Y también mi canción de sufrir...

La joven ballaba la música que yo oía, como si me hubiera convocado a ser el espectador de aquel rapto de éxtasis que, en su presunta privacidad, ella había sentido la necesidad de convertir en danza.

Ay, amor,
Si me dejas la vida
Déjame también el alma sentir
Si solo queda en mí dolor y vida...
Ay, amor...
No me dejes... vivir.

El piano siguió, ella copió con su cuerpo cada acorde, convirtiendo su belleza húmeda en una visión que, al llegar el último segundo que ocupaba en el tiempo la canción, se detuvo... y se inclinó hacia mí, dispuesta a recibir el aplauso que no pude tributarle. Mis manos ya cumplían una faena de urgencia.



LAURA PÉREZ VERMETTI



(Arriba) Laura/Leonardo Paduna Fuentes. *Bolero*. 2010. (Abajo) Laura/Fernando Marías. *Sexagésimo cuarta Susana*. 2010.

7.4. "Sarà Servito" (2010), relato de intrigas en una Venecia decadente y técnica de acuarela

El 3 de noviembre de 2010, publica el álbum de 80 páginas en color *Sarà Servito*, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, (ganador en 2009 del Premino Nacional del Cómic por *Las serpientes ciegas* dibujo de Bartolomé Seguí, Edición A.C., BD Banda) en Edicions de Ponent (Colección Crepusculo. 22, cartóné), presentación el 17 de noviembre en Barcelona, ambientada en Venecia, Laura pudo documentarse *in situ* gracias a la obtención de una beca de Propuestas 2007: recibe el Premio Vegap de Artistas Visuales de la Fundación Arte y Derecho, en diciembre de 2007, para realizar el álbum *Sarà Servito*. Referencias a la historia del arte, la época del Renacimiento italiano, y a la pintura del siglo XVIII, en esta época, uno de los pintores más famosos Giovanni Baltista, maestro veneciano, cuyos grandes frescos decoraban los salones de palacios con sus alegres colores y vestidos suntuosos; paralelamente, una nueva concepción, las vistas de la ciudad de Venecia, que los pintores del arte veneciano, supieron captar con temas que representaban panoramas, en los que la suntuosidad, luz,

y color son los protagonistas *Vistas de San Giorgio* con sus gondoleras de Francesco Guardi; es también en este siglo, que se puso de moda, como lo ilustra muy bien Carmen Martín Gaité en su libro *Usos amorosos del dieciocho*, una especie de adulterio galante de las damas cortesanas, como mero pretexto exhibitorio, libertinaje e hipocresía (la máscara un icono del carnaval de Venecia) caracterizan a una sociedad ya decadente, en un escenario de lujo, despliegue de colores que daban vida a unos salones majestuosos, que la artista ha sabido captar con avidez.

Conforman este relato de intrigas, en una técnica de acuarela, acuosas suaves, “al escanear la lectura de los colores se vuelven más compactos” –expresa-. Laura ha conseguido unos colores vivos de rojos, azules, amarillos que contrasta con figuras en blanco para resaltar la suntuosidad de la atmósfera como una propuesta nueva, una línea del dibujo limpia, hedonista y en paralelo con las perspectivas y panoramas de las vistas de Venecia con sus gondoleras en la que se mueven los personajes, dando una vivacidad a la narración. La protagonista Marina, pintora de paisajes, simboliza la máscara, la hipocresía, representa a esta sociedad extinta dentro de una Venecia también decadente.

Reseña del *Diario Montañés*, 3 de enero de 2011, Cultura, Cómic. Yexus, “Cuatro títulos marcados por la excelencia. Autores de muy diverso signo que comparten la incuestionable calidad de sus propuestas”. “Sarà Servito”. Reseña del periódico *El Mundo* /Comic/ Edmundo.es “Máscaras y lujuria para jugar a la intriga y la venganza”.

8. Balance de la trayectoria artística de Laura Pérez Vernetti-Blina

Frente a los autores de historieta que mantienen un único estilo de dibujo para casi toda su vida creativa, su método es un reto en cada historieta, cada tema, en un registro gráfico diferente, Laura es una autora de una inquietud y cambios de perspectiva gráfica continua. Interés siempre por la historieta de autor. En su relación con el texto, hemos observado, cómo ha investigado sus diferentes posibilidades para trabajar en historieta, como guionista, le supone un viaje de introspección (dibujos de sus propios guiones), diferentes guionistas o escritores, con los guionistas trabajando con los textos ya diseñados y en una estructura cerrada de relación texto-imagen, que aportan a la autora a la hora de abordar la historieta nuevas posibilidades para enriquecer la labor del

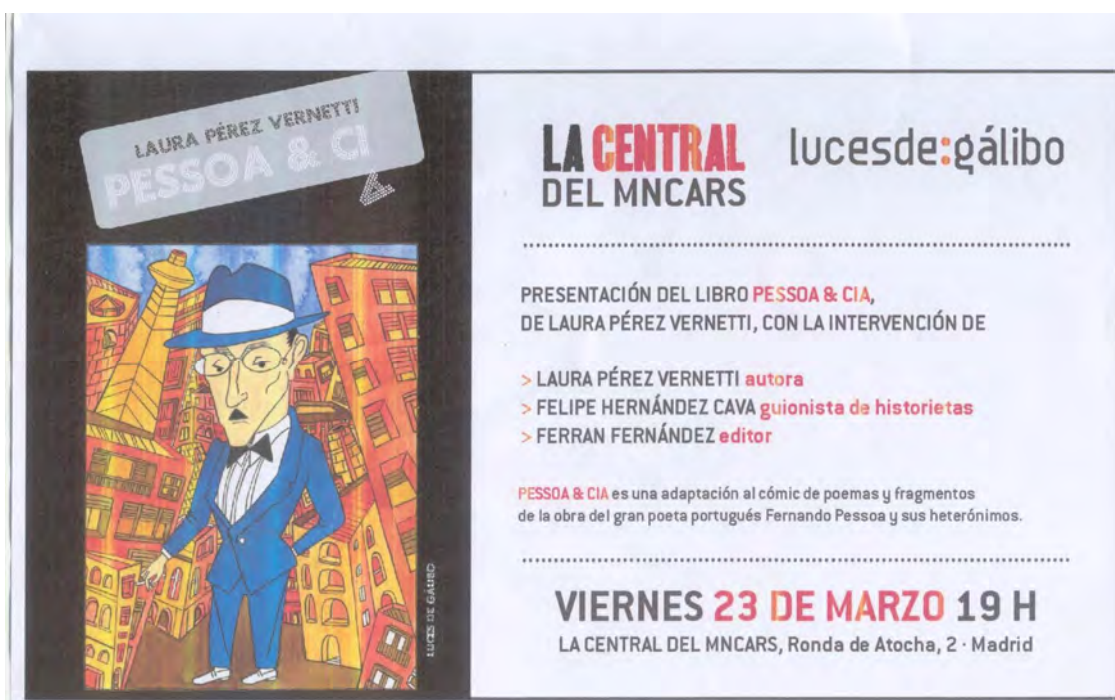
guionista. Por otro lado, las adaptaciones de una obra literaria por parte de Laura cuenta con mayor libertad seleccionando en la narración aquella imagen que se ajusta a su visualización de una palabra, de una frase, otorgándole una mayor libertad imaginativa. Otro aspecto a tratar, según hemos ido viendo, de dotar a cada historieta, respecto a cada texto, basándose en la idea general del estilo gráfico y narrativo que le interesa tratar, estudiando la personalidad literaria del escritor o guionista aplicando una técnica también diferenciada, pues no se trata en Laura de ilustrar un texto o secundar un texto en narración seriada, que creo haber dejado claro, una lectura rápida, que es la más frecuente, y su relación texto-imagen, sino que las digresiones, en la imagen y en el texto, persuadir y hacer pensar al lector, la noción de *raccord* que Laura lo reduce a un mínimo para no romper el hilo narrativo, sin ilustrar lo que debería ser la acción específica de la viñeta, añadiendo, durante el proceso de narrar y dibujar la historia, nuevos planteamientos e inventivas que enriquecen la narración, como expresa Laura: “Aportación de escritores que visualizan poco, sin embargo, aportan esporádicos y sorprendentes giros de cámara y saltos asombrosos en el *raccord* realmente muy originales visualmente, como James Joyce”. Otras lecturas, frente a la adaptación obediente, sin ilustrar lo que debería ser la acción específica de la viñeta, añadiendo lecturas paralelas y transversales, propone Laura.

Por otro lado, hemos observado, dentro del concepto de *graphic novel*, según hemos ido comprobando a lo largo de la trayectoria de la obra de Laura, le interesa por un lado desarrollar narraciones largas en álbum siguiendo el desarrollo de su personal estilo de dibujo; y por otro lado, investigar con el lenguaje del cómic presentando nuevas alternativas e innovaciones a nivel del lenguaje propiamente del cómic, son trabajos muy difíciles de publicar. También hemos visto, cómo le interesa estudiar las posibilidades del lenguaje de la historieta: por eso el libro *Las habitaciones desmanteladas* (1999) Edicions de Ponent, contienen una recopilación a lo largo de sus veinte años de historietistas (la mayoría inéditos), relatos cortos, singulares, no pertenecientes a serie y autónomos, publicados en editoriales independientes, una historieta nada comercial. En cada historieta plantea la discusión de estilos. Expuse cómo estos relatos de apenas dos, tres a seis páginas, se encontraba ya el germen del nuevo concepto de novela gráfica que estaba por llegar, lo supo poner de relieve, Laura, en esta década del nuevo siglo XXI, su novela gráfica: Laura Pérez Verneti-Blina *Pessoa & Cía* de la que vamos a hablar a continuación.

8.1. Poesía adaptada a la secuencia. “Pessoa & Cía”, (2011), novela gráfica. Laura Pérez Verneti.

En septiembre de 2011 publica la novela gráfica de 48 páginas en blanco y negro y color, Laura Pérez Verneti *Pessoa & Cia*, adaptación de Laura de poemas y fragmentos de la obra de Fernando Pessoa y sus heterónimos, en una nueva editorial, Ferrán Fernández, Luces de Gálibo de Barcelona, prólogo de Jesús Aguado. El viernes 23 de marzo de 2012 presentación del libro en La Central del MNCARS, librería Museo Reina Sofía, Madrid. Intervención de la autora Laura Pérez Verneti, el guionista Felipe Hernández Cava y Ferrán Fernández editor, quien declara “es una editorial pequeña, joven, nacida en 2009, compendio de colección de libros, iniciada con libros de divulgación de cine, 22 de poesía, libros ilustrados: la inicia Laura y Pessoa, Felipe Hernández Cava, y Jesús Aguado”. Presentación a la que asistí.

Como es bien sabido, Pessoa desde su infancia se rodeaba de personajes ficticios de su invención, origen remoto de sus heterónimos, a los que creó para poder expresarse en registros poéticos diversos, y es aquí donde establecemos un paralelismo entre Pessoa y Laura diferentes registros gráficos, que ha significado en Laura no sólo representar imágenes sino que se puedan trasladar a la secuencia de la historieta. Pessoa es una referencia para Laura por su enorme libertad de crear a través de sus cuatro heterónimos o personalidades; un esfuerzo intimista para penetrar en el pensamiento pero también en el lenguaje de Pessoa, pensador agudo, profundo y original. “Adaptar a Pessoa – confiesa la autora- a la novela gráfica ha sido arduo, porque es un autor que, en algunos casos como en el *Libro del desasosiego*, mezcla ensayo, diario y ficción, también resulta difícil adaptar su poesía al lenguaje en secuencia propio de la historieta”. El *Libro del desasosiego* de uno de los heterónimos Bernardo Soares, no es un heterónimo personaje literario, es su realidad, es una máscara literaria. Laura se basa para el retrato de Bernardo Soares en un pequeño retrato que le hizo a Pessoa su amigo Almada Negreiros, tipificándolo con el traje y corbata que distinguían al escritor. Laura trata la biografía de Pessoa en la primera parte del libro en blanco y negro, de una manera muy personal, “no sólo en lo tópico de Pessoa”, una biografía, por otra parte, en la que se ha documentado, lo novedoso es que la incorpora en la narración en secuencias, como un relato autónomo.



La novela es una libre interpretación de los movimientos de vanguardia de inicios del siglo XX, este registro gráfico define la estética de las páginas dibujadas de los textos de Bernardo Soares.

Para concluir, lo que ha llevado a Laura a adaptar la obra de este insigne autor de la literatura contemporánea, autora que como hemos visto, goza en su haber de un repertorio de escritores muy relevantes adaptados a la historieta, lo dice muy bien Laura: “(...) a mí se me da mejor adaptar a autores como Pessoa o Kafka, autores de vida gris y ordenada pero con una vida interior y creatividad desbordadas”.



PESSOA [II] & CIA

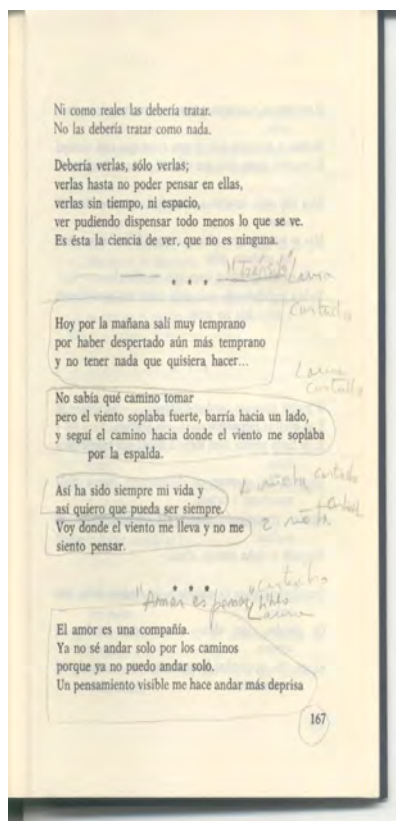
“Retrato”, constituye la biografía de Fernando Pessoa, e incluye a sus cuatro heterónimos, incorporada a la novela como un relato más, en blanco y negro (página 5 a 16).

8.1.1. Análisis del poema "Amar es pensar"

La adaptación de la poesía al lenguaje en secuencias, en correspondencia también con las artes narrativas, en este sentido, las correspondencias entre el lenguaje del cómic y de la poesía, hay que referirse a aspectos que la relacionan con la temporalidad: los aspectos de ritmo y cadencia, en el sentido que he desarrollado en el capítulo 1, fundamentada en la Teoría de la Imagen de Villafañe al hablar de cadencia y ritmo, remitiéndome a los hechos específicos que producen temporalidad en este tipo de imágenes, válidos para las imágenes fijas y secuenciales, uno de los factores que producen temporalidad en este tipo de imágenes es el ritmo. (Barbieri, 1998: 195), expresa: "sobre los parentescos lingüísticos del cómic, la música y la poesía son los más alejados y los más singulares (...) si hablamos de correspondencia entre el lenguaje del cómic y el de la poesía, estamos hablando precisamente de poesía". Y más adelante, expresa: aspectos que relacionan, en cambio, muchos otros lenguajes (lenguajes de temporalidad): "Se trata, fundamentalmente de aspectos de *armonía* y *ritmo*. De nuevo, ni *armonía* ni *ritmo* deben entenderse en sentido metafórico; por el contrario, es precisamente el sentido *técnico* el que nos interesa aquí".

Es en este último sentido, en el que voy a enfocar aquí el poema seleccionado de la novela gráfica de Laura y su adaptación del poema de Pessoa extraído del libro *Poemas de Alberto Caerio* (Col. Visor de Poesía, 1996: 167-169) de "Poemas inconjuntos" (1913-1915): *El guardador de rebaños*, (*El pastor de rebaños*), el "que no es pastor y que no es guardador de rebaños": Alberto Caeiro, de estatura mediana, mal escritor en portugués y con escasa instrucción, y "el poeta desdoblado de Pessoa más noble", como declara el propio Pessoa: "maestro suyo, maestro de Álvaro de Campos, maestro de Ricardo Reis, los otros heterónimos a los que alude también Laura en esta novela gráfica. Los diversos registros poéticos de Pessoa trasladados en esta creación de Laura a los diferentes registros gráficos que propone Laura en el tratamiento de los cuatro heterónimos de Pessoa, dentro de la estética del Modernismo.

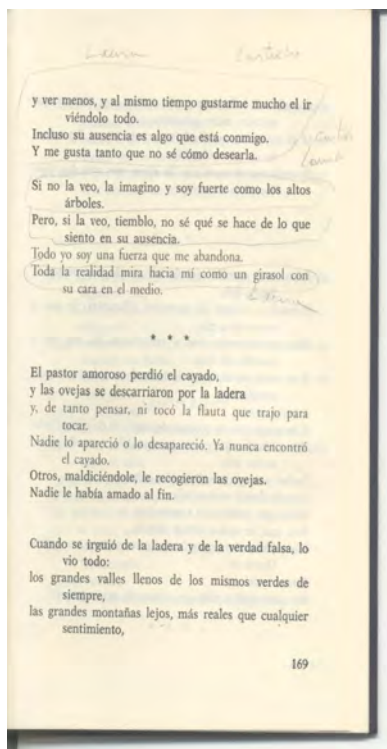
Alberto Caeiro es más poeta que pensador, se pone de relieve en el especial sensualismo, que Laura ha tratado con virtuosismo en sus imágenes en secuencias, y no sus razonamientos, escribe admirables poemas.



Poema : El amor es una compañía. Pessoa,
pp. 167-169.



Adaptación del poema. Laura Pérez Verneti "Amar es pensar"



La puesta en página, un cartucho rectangular, introductorio en el que inserta el título del poema, estructurando la página en cuatro viñetas, que se mantiene inalterada, cuando Laura trata el tema amoroso. El título “Amar es pensar” es la idea central del poema; la expresión literaria en un cartucho rectangular (texto escrito) en la que se inserta el título del poema, y sirve de contraste con la media página estructurada en un bloque de cuatro viñetas aisladas. Dentro de las técnicas narrativas: el montaje de viñetas: la puesta en página, está estructurada de acorde al poema: cuatro estrofas insertadas en cuatro cartuchos insertados en las cuatro viñetas, cada una de las cuales constituye una escena entera, vistas como cuadros, como imágenes fijas, y no fluídas, creando un ritmo de lectura más lento (en la línea de otras historietas de Laura, como “Clodia”), se pone de relieve la importancia estética del conjunto (el diseño de la puesta en página), el ritmo de la poesía se diferencia de la prosa en su dinamicidad, la poesía marca unas pautas de lectura más lenta, más contemplativa, el ritmo de lectura que impone el verso, su cadencia; en este último aspecto, la dirección de lectura viene marcada por el primer cartucho situado en la parte superior viñeta; en la siguiente viñeta el cartucho indica la dirección de lectura hacia la parte inferior de la viñeta; la tercera viñeta, en la parte superior y la cuarta viñeta el cartucho aparece en la parte inferior, marcando un ritmo, siguiendo la lectura del poema (la entonación que impone el verso) y por el contraste del cartucho en el esquema de su localización (superior-inferior de la viñeta); en esta adaptación de Laura, el cartucho en todas las viñetas está enmarcado por un trazo negro y separado del espacio destinado al dibujo cumpliendo la función a la vez de avanzar en lo narrado, facilitar la continuidad narrativa. Las funciones del cartucho son muy variadas. Fresnault-Deruelle, en su análisis sobre las funciones de lo verbal en el cómic da la denominación de “textos diegéticos” en “Le verbal dans les bandes dessinées”, en la revista *Communications*, n.º 15, (1970), y (1972) en su tesis *La Bande dessinée. L'univers et les techniques de quelques “comics” d'expression française*; el término no es muy acertado, pero sí sirven para expresar una función predominante, en otro término de Fresnault-Deruelle de texto en estilo “no direct”. Nos viene a bien recordar, que entre las múltiples relaciones que el texto puede establecer con la imagen, son pertinentes las designadas por Barthes: las funciones de *anclaje* y de *relevo*, (a las que me referí en el capítulo 1).

La consecución de un determinado ritmo visual, en esta puesta en página, se consigue por la ubicación de los cartuchos, la repetición, proximidad de personajes y el contraste en las cuatro viñetas, resalta la rudeza del pastor con la sensualidad de su enamorada, de

la cual no puede prescindir e inserta la ficción dentro de la naturaleza “el amor es una compañía” (viñeta 1), seguida (viñeta 2) de un pensipictograma (el pastor recuerda a su enamorada, mediante una convención del lenguaje del cómic “dentro de una nubecilla”, en una postura muy sensual, (...)) “Su ausencia es algo que está conmigo”. En la siguiente estrofa (viñeta 3) el deseo va creciendo, ocupa todo su pensamiento: “Si no la veo, la imagino y soy fuerte como los altos árboles/ Pero, si la veo, tiemblo, no sé qué se hace de lo que/ siento en su ausencia”.

En el estudio del lenguaje de los cómics y de la naturaleza y formalización de sus convenciones: las metáforas visuales, el amor, se representa por un corazón, como en la (viñeta 3) y la importancia de la función plástica del color, el color rojo del corazón y del vestido contrasta con el amarillo del girasol; en contraste con el color del cielo y el verde de la naturaleza; la metáfora como figura retórica de la poesía, por analogía, en el cómic, el amor, se representa por un corazón palpitante (líneas cinéticas que marcan el movimiento), la pasión.

La última (viñeta 4), observamos realizaciones estéticas de diferente signo: un momento condensado en esta viñeta de toda la idea central del poema: “Todo yo soy una fuerza que me abandona./Toda la realidad mira hacia mí como un girasol con/ su cara en el medio”. En función metonímica o de sinécdoque (se pone de relieve en el cine).

Este libro ha tenido buena acogida por parte de la crítica literaria, televisión, bloc y prensa. Reseñas de diferentes periódicos como *El Mundo* de Virginia López / Lisboa. Especial para *El Mundo*, Cultura / EM2. Literatura / Publicación “Pessoa, todo un héroe de cómic. Una novelista gráfica convierte en viñeta al poeta portugués y a sus heterónimos”. Reseña de *El País*, Antonio Jiménez Barca / Lisboa, Cultura, viernes 10 de febrero de 2012, “Heterónimos en viñetas. Laura Pérez Verneti” dentro del titular “El arca perdida (y hallada) de Pessoa” (referencia a la exposición *Plural como el Universo*, en la Fundación Gulbenkian de Lisboa). Ha sido publicada en Portugal. Gmail - Reseña en “Cien de Cine-Literatura” del periodista Ruíz de Villalobos.

La historieta, en estos momentos, o desde finales del siglo pasado, vuelve a tener un auge que no tenía en un medio de masas, como hemos podido comprobar en este estudio. Hoy, se están revisando muchos de los proyectos contemporáneos, que se vieron impedidos de un reconocimiento internacional en su momento, debido al auge y

el interés que está alcanzando el cómic experimental llevados a cabo dentro de la *nueva historieta española*, de la década de los ochenta, en la que se inicia Laura, que ha hecho de España precursora, en su aportación a una nueva historieta elevada a nivel de arte, dentro de la creación contemporánea y su reciente legitimación como medio culto dentro del noveno arte, una de las autoras contemporáneas más relevantes.


Estas apreciaciones, en los cambios y valoración del medio como un medio artístico, se observa, en las nuevas exposiciones que se están llevando a cabo, en los cambios en las temáticas como eje de las conferencias o mesas redondas sobre los artistas de la historieta, el cambio en la visión de la historieta femenina, que ha sido necesario revisarlas tachando toda huella de “visiones femeninas”, “lo femenino plural”, hoy las conferencias se inscriben con el epígrafe de autoras de cómic, aunque mi visión personal, es definir el concepto de artistas, hombres y mujeres, dibujantes en el medio artístico de la historieta. Prueba de ello, es Laura, una artista con libertad creativa, y que sigue manteniéndose en el panorama internacional, haciendo arte en cómic.

Prueba de ese cambio, dan testimonio, las últimas reseñas, del nuevo siglo, como la mencionada conferencia en el Ateneo de Barcelona *El cómic experimental* (2010), o si nos remitimos a finales de la década de los noventa, la conferencia y mesa redonda (ya citada, véase 20 de abril de 1998) que tiene por título *La influencia del cómic en las artes plásticas* o la conferencia de Laura (2003) *Texto e Imagen*, asimismo la celebrada en 2006; y retomando las del nuevo siglo, la conferencia en Olot *Vinyetes a Olot. Un novembre de còmic* el 2 de diciembre de 2011, en la Sala d'actes de L'Hospici, intervención de Laura junto a Xevi Benítez, Mery Cuesta, Miguel Gallardo y Ernest Sala. Los días 12, 19 y 26 de noviembre y 3 de diciembre de 2011. Reseña sobre Laura, “La vida en viñetas. Histories i estils. Laura Pérez Verneti”: “La seva extensa obra tracta aspectes tan diferenciats com la Guerra Civil, els Drets Universals de la Dona, l'erotisme, el moviment del 15 M, el còmic experimental o les adaptacions d'obres literàries. En aquesta xerrada farà una presentació dels seus treballs fent especial atenció a com tradueix formalment les històries i els guions”.

En este nuevo siglo se ha producido un salto cualitativo en la manera de presentar el medio, como un medio culto que se sirve de un lenguaje específicamente artístico, lo pone de relieve, la presentación en Giovedì 31 de mayo de 2012, Cagliari, Sala della Società Umanitaria. Centro Internazionale del Fumetto de *I linguaggi della cultura*

contemporanea. Le potenzialità artistico-espressive del codice fumetto tra narrazione, poesia, informazione e divulgazione con Laura Pérez Verneti, Bepi Vigna, Gianluca Floris.


MieleAmaro
 il circolo dei lettori
 www.ilcircolodeilettori.com


Centro Internazionale del FUMETTO


SOCIETÀ UMANITARIA
 CINETECA SARDA
 Centro Servizi Culturali - Cagliari

PRESENTANO

I LINGUAGGI DELLA CULTURA CONTEMPORANEA

LE POTENZIALITÀ ARTISTICO-ESPRESSIVE DEL CODICE FUMETTO
TRA NARRAZIONE, POESIA, INFORMAZIONE E DIVULGAZIONE

con
 Laura Perez Verneti
 Bepi Vigna
 Gianluca Floris



GIOVEDÌ 31 MAGGIO 2012
 Cagliari, SALA DELLA SOCIETÀ UMANITARIA
 viale Trieste 126, ore 18.30

Laura Pérez Verneti è disegnatrice di fumetti e illustratrice spagnola. Nata a Barcellona nel 1958, negli anni Ottanta è stata una delle firme di punta della rivista *El Vibora*. Ha collaborato con scrittori come Antonio Altarriba, Joseph Marie Lo Duca, Felipe Hernández Cava. Nel suo ultimo lavoro *Pessoa & CIA*, che adatta la poesia ed il *Libro del desasosiego* di Fernando Pessoa al fumetto.

Tra le altre sue opere:

Las habitaciones desmantelladas

Las mil y una noches

Amores locos

El brillo del gato negro

Sarà servito

Bepi Vigna è uno scrittore e regista italiano. E' uno dei creatori di Nathan Never serie pubblicata da Sergio Bonelli Editore. Per la stessa casa editrice ha scritto anche testi per Dylan Dog, Martin Mystère, Zagor, Nick Raider, Legs Weaver, Zona X. Ha collaborato anche con la rivista *Comic Art* e con *Topolino*. Nel 1993 ha fondato la prima scuola di fumetto della Sardegna e dirige a Cagliari il Centro Internazionale del Fumetto. E' autore di romanzi, cortometraggi e documentari.

Tra le altre sue opere a fumetti:

Asteroido Argo

Nausicaa l'altra Odissea

Pinelli e Calabresi - La storia sbagliata

Gianluca Floris. Cantante e scrittore italiano, che si è sempre diviso tra le sue due grandi passioni artistiche. Dal 1991, quando ha debuttato come tenore solista al Teatro Regio di Parma, si è distinto nel mondo dell'opera arrivando a esibirsi nei più celebri teatri italiani. E' anche un appassionato, oltre che una presenza attiva nella vita culturale di Cagliari.

Tra i suoi romanzi:

I maestri cantori

Lato destro

La preda

L'inferno peggiore



9. SÍNTESIS DE SU ESTILO

Hemos avanzado con Laura hasta el recién inaugurado siglo, la década de los noventa ha quedado atrás y Laura ha conseguido mantenerse en su línea personal permitiéndole seguir publicando pese al tambaleo de la historieta, que muchos ya la dan por difunta:

En los últimos años no dejan de surgir voces que, con tono cada vez más alarmante, se preguntan sobre la supervivencia de la historieta española y también sobre el interés o la viabilidad de un medio que, en su conjunto, se halla embarcado en unos derroteros donde los criterios de comercialización expulsan o apenas dan cabida a las propuestas más innovadoras. ¿Son los desengaños acumulados de sucesivas generaciones que no han visto cumplidos sus sueños o la comprobación objetiva de una realidad desalentadora? Lo cierto es que abundan los que, con actitudes y talentos muy diversos, han entonado sucesivos “requiems”. Javier Coma, uno de los críticos de mayor presencia e influencia en las revistas de los ochenta, abandonó su labor hace ya unos años argumentando la escasa calidad de los nuevos productos y la degradación generalizada del medio. Jesús Cuadrado, uno de los analistas más respetados en los últimos años, mostraba su pesimismo en la introducción a su *Diccionario de uso de la historieta española* (1996) sentenciando: “demasiado tarde; el sueño terminó. Incluso algunos autores se suman al velatorio manifestando su voluntad de cumplir con un trabajo que ya sólo podrá ser de ultratumba. El título de la revista de Max y Pere Joan, *Nosotros somos los muertos*, resulta muy significativo a ese respecto”.¹⁶²

Recordaremos que en el número dos de la revista *Nosotros somos los muertos* de Max y Pere Joan, expresaban su manifiesto a la grave situación por la que atravesaba la historieta española, ya en la década de los noventa. “Es probable –dice Altarriba– que en el siglo que ahora se inaugura la historieta española desaparezca o mantenga tan sólo una parcela residual, testimonio esporádico de algunas buenas voluntades creadoras o cantera de reserva para las grandes empresas internacionales. Es muy posible también que el medio en su conjunto se diluya y vaya a enriquecer otras formas de expresión basadas en la imagen y más adaptadas a las nuevas tecnologías”. Dejemos, pues, que el suceder del tiempo decida sobre este medio artístico que no merece desaparecer tras tan largos años de existencia que ha estado presidiendo y reflejando nuestro pasar histórico y que por lo tanto forma parte de nuestra cultura. Quizá, la estética, los temas y los argumentos vivan transformados, como señala Altarriba, “en los videojuegos, en las narraciones infográficas y en numerosas producciones cinematográficas” más acorde con la tecnología de este nuevo siglo.

¹⁶² Antonio Altarriba, *art. cit.*, p. 120.

Pero, a pesar de la crisis las revistas especializadas de la historieta proliferaron durante esta década, podemos enumerar varias de interés profesional, una de las pioneras fue *Krazy comics* (1989); *El maquinista* (1990), *Voz en off* (1989 primera etapa, cinco números; abril de 1993 “Nueva Época”, n.º 1, con el título *Estudios y divulgación del cómic*; *Libros y cómics* (1991), *Los Mamotretos de Grafito* (1993): “Apuntes para una historia de los tebeos”, reedición de El mensual Revista de Educación (números 194 al 197) editada en Madrid por el Ministerio de Educación (diciembre de 1967 a marzo de 1968), *De tebeos* (1993), *Un año de tebeos: 1993*, *Imágenes* (1994), *La Comictiva* (1994), *Tebeolandia* (1995), *Viñetas* (1999), pero son revistas que no mantienen una regularidad de publicación, desaparecen y son sustituidas por otras cabeceras a los pocos números. Pero, sí es cierto, que escasean los estudios y divulgación especializados sobre la historieta española a nivel nacional.

Pese a todos estos males que perturban la salud de nuestra historieta, Laura actúa como una autora independiente, manteniendo sus propuestas firmes de lo que quiere expresar, Pues, dice Laura:

Gracias a que he tenido que esperar años para llegar a publicar cada libro, he podido madurar un estilo original de narración y de grafismo según las exigencias rigurosas artísticas, en lugar de las exigencias comerciales de un bruto (=el editor) o de un mercado (= banal). Incluso saber que, para mí, era tan difícil publicar, ha supuesto un exigirme más rigor artístico y más meditación en cada creación”.

Y parece ser, que no le va nada mal, cada vez que publica Laura tiene a la prensa en avizor, porque es una autora de prestigio que se ha creado un nombre internacional, sin tener que haberse vendido al mercado comercial y ha mantenido firme los postulados artísticos con los que se inició en su carrera del dibujo y de la historieta, hace ya muchos años:

Sí, porque veo que con los años los registros van ampliándose. Cada vez aparece más laberíntico el mundo del arte, más infinitas posibilidades, más variedad, más enriquecimiento. Se abren horizontes, eso es lo importante. En lugar de cerrarse posibilidades, cuanto más tiempo pasa más posibilidades veo. Ese es el enriquecimiento: no se va cerrando el camino, sino que se bifurca en mí en múltiples brazos. (...) Como cada vez veo más complejo el horizonte de posibilidades y hay más vías de expresión, indudablemente tengo muchas ganas de expresar muchas cosas. Espero que nunca se me agote la creatividad ni las nuevas ideas. Eso sería una tragedia tan grande como que te cortaran las manos. Que un artista ya no tenga improvisación, ideas o creatividad, es tan malo como ser un “handycapado”.¹⁶³

¹⁶³ Roger Omar, *art. cit.*, p. 14/15.

Por lo que estoy segura que a Laura le quedan todavía muchas cosas por hacer, que le vienen de ese enriquecimiento interior, de su cultura y de su formación como artista. La obra de Laura es una reflexión profunda, su método de trabajo es exigente: el replantearse una nueva forma de ver la escena en cada viñeta con un apoyo mínimo en las viñetas anteriores (cambiar escena, personajes, composición, movimiento, representación, lenguaje, etcétera) supone un esfuerzo considerable. En sus apuntes escribe:

Te exige desnudarte y deshacerte de las certezas o logros anteriores, y considerar la nueva viñeta a resolver como algo exclusivo, cerrado, planteándote inventar desde cero una idea coherente en sus límites, plantearte un nuevo problema.

Este método exige al lector una gran flexibilidad mental, una mente especulativa, una sensibilidad cultivada, una cultura visual. El lector se siente como un ágil saltimbanqui saltando de idea en idea, de propuesta en propuesta, de concepto en concepto. Según el crítico Mattotti (acierta en parte) mi trabajo es muy conceptual.

El intento de Laura en su obra es el de hacer meditar ofreciéndole al lector todo un abanico de reflexiones e introducirle en un campo amplio por explorar en la heterogeneidad, el estilo y el género empleado en cada historieta.

Mentalidad y sensibilidad discutidora y protestona que propone a veces la destrucción de la complaciente y cómoda lectura “masticada” lineal, explotada una y mil veces. Lo que le interesa verdaderamente es la discusión en y a través de la historieta: “Esto quiere decir (como en mi álbum *Las habitaciones desmanteladas*) que me apasiona el mantener un diálogo interdisciplinar, el choque de visiones, las relaciones, comparaciones e interferencias entre diferentes lenguajes y “sujetos” estilísticos y de contenido (en el texto y en la imagen) dentro de una misma propuesta o libro, la discusión acalorada, por ejemplo, entre el dramatismo de un texto determinado y su expresión en brochazo, junto a otro “sujeto” frío, metódico y metálico, u otro chistoso, frívolo e irreverente”, declara la autora. Por otro lado, también, en su forma de crear cómics, le interesa más la “imagen” (viñeta) “concepto” que la “imagen -descriptiva-ilustrativa, -como comentamos más arriba- ya que sólo a veces la viñeta de Laura describe fielmente una secuencia de una acción, o ilustra una acción, o un movimiento según una moviola, pues no le interesa la ilustración por su carácter poco “rumiante”¹⁶⁴ Sobre la “acción”, declara Laura: “En cómic, la acción no me interesa

¹⁶⁴ “Cuando utilizo la palabra “rumiar” la utilizo como escritora trilingüe en el sentido de: catalán = “rumiar” = pensar-reflexionar; en italiano (*rumiare*) y español (rumiar) = “rumiar-e”.de rumiante; repetir-reelaborar el pensamiento, masticar, volver y revolver, remasticar, incubar”.-Carta de Laura, Barcelona, 24 de noviembre de 2000.

demasiado, los temas de acción me aburren dibujarlos y leerlos, sin embargo disfruto con los estudios profundos de la psique, con el rumiar filosófico y con la plasmación de la vivencia del dolor”. Una de las causas posibles que alega Laura sobre el proyecto japonés que no se llevó a término, tiene que ver con lo dicho arriba, leamos este fragmento que me envió Laura, dice:

Yo pienso que, una de las causas principales de incompreensión de mi obra por parte de la editorial japonesa se debe a que ellos parten de una noción del cómic o *manga* como “acción” continua de encuadres, física, sexual, de violencia encadenada, no acorde con mis pausas de quieto y sereno rumiar (“griego”). El cómic japonés es, eminentemente, de acción alocada e incluso para los occidentales es demasiado frenético, agresivo, en sus continuas y exageradas acciones.

En algunos otros casos el *manga* “contempla” pero no “rumia”.

Sin embargo, puedo decir que, no se me puede acusar de artista que “no comprende”, dado que, en ciertas ocasiones también he dibujado la “personalidad” de la acción y en otras la de la contemplación dentro de la discusión acalorada que me caracteriza.

También declara que no suele sentirse cómoda en la narración rápida cinematográfica “que quita importancia icónica única y detenida (pausada, acompasada) a cada viñeta (reflexiva en mi caso)”. Porque dentro de la lectura del cómic de Laura, sus viñetas requieren una ligera detención en ellas, la viñeta como símbolo, como concepto o idea.

La viñeta dentro del concepto de símbolo, de acumulación de significados, supone una pausa en el tiempo de lectura en cada imagen mayor que la secuencia típica cinematográfica de la mayoría de los cómics actuales. Y por lo tanto, en Laura, hay una necesidad de detención en cada una de ellas según diferentes tiempos: algunas viñetas son más complejas y más “lentas” en la lectura que otras. En su caso declara:

Con frecuencia mis viñetas tienen, cada una, un carácter simbólico, de símbolo o icono que resume y contiene diferentes conceptos o ideas o significados, en lugar de una descripción puntual rápida y meramente visual de una acción en el tiempo. Es otro concepto del tiempo en lo narrado y en la forma de narrar.

Mis viñetas son iconos más aislados, más únicos en el sentido de que requieren una ligera detención en ellas, dentro de la lectura del cómic y que supone un tiempo de lectura detenido en cada imagen mayor que la secuencia típica cinematográfica de la mayoría de los cómics actuales. En mi caso la viñeta no es tampoco el cuadro cerrado y único de la pintura y la ilustración dado que, se halla inmersa en una secuencia narrativa, en una narración que le da sentido literario pero sí supone la viñeta una acumulación de sentidos, de ideas, de saltos dentro y fuera del contexto de la secuencia narrativa, como imágenes detenidas “un” tiempo por comas y por una puntuación (casi “musical”) que requiere, por parte del lector, una meditación y no sólo la presencia de imágenes que ilustran, imágenes que “enseñan” (exhibiendo en lugar de la dificultad de

hallar lo escondido, mostrando y “dando enseñanzas = la didáctica, o imágenes que responden a una demanda puramente “retiniana”.¹⁶⁵

Le repele ser “didáctica” y dar lecciones y “enseñar”: “Yo me pongo “por encima” del lector y respeto sus capacidades y su inteligencia”, afirma. La discusión acalorada entre “sujetos” y personalidades diferentes y contrastados”; dando a la lectura un vigor, una rica variedad, un amplio horizonte de referencias y una alegría creativa tanto para el creador como para el lector, es lo que propone.

Se siente fascinada por lo exótico, por otras culturas, que le llevan a trabajar, crear y desarrollar nuevos temas: “Tratar un tema “antiguo”, tema poético, para ofrecer “otro lugar” plausible a la cotidianidad aburrida”. Asimismo le interesa estudiar los diferentes rasgos y actitudes y personalidades de los retratados dibujados en una misma página, para observar las diferencias de ritmos y estilos haciendo retratos metafóricos de personajes reales de su entorno: sus rasgos le sirven como referencia. En una carta fechada el 25 de febrero de 2002, en respuesta a una serie de preguntas que le plantee, contesta de esta manera:

En efecto, en mis páginas han aparecido los rasgos, los gestos y las personalidades de muchas de las personas a las que conozco: amigos, amigas, mi marido, mi padre, mi madre, mis hermanos, yo misma, antiguos novios e incluso actores y actrices de películas o fotos que he observado.

Es un proceso totalmente inconsciente y que se debe a mi continuo estudio de fisonomías y caracteres en mi labor de artista durante tantos años.

Al mismo tiempo investiga también la pincelada que se adecúa a lo que quiere estudiar en ese momento, por ejemplo, las pinceladas más expresionistas las ha tratado repetidas veces en *Clodia*, *Situaciones*, *Consuelo Arroyo*, *Justine*, *La intrusa*, *Markheim*, *The secret*, etcétera. Es un tipo de línea más ancha, más cálida, a veces más sucia, más expresionista, más caligráfica.

A lo largo de sus diferentes trabajos se observa esta alternancia de línea limpia, definida y clara, por un lado, frente a una línea más pictórica, más fineza, más expresionista y más caligráfica. Junto a este tipo de historieta, Laura cultiva una línea sensual y hedonista con un refinado erotismo. Afirma Laura:

Cuando dibujo una obra con estética feísta, me estoy poniendo al lado de los enfermos, de los pobres. Intento provocar la sensación de incomodidad en las cosas de la vida que con frecuencia queremos ignorar.

¹⁶⁵ Carta de Laura, Barcelona, 14 de marzo de 2000.

Por un lado referencia a lo “conceptual” (a la lucidez); por otro, una “vuelta a los placeres del dibujo en sí y del color (tendencia hedonista, existencial, el placer de existir).¹⁶⁶

En sus primeras historias publicadas utilizaba con frecuencia la trama de Letrasset, técnica que consiste en unas plantillas de plástico, hojas de tamaño Dina 4, retícula, trama sobre el papel, se utiliza poniendo la plantilla letrasset sobre el original de cómic apretando para fijar las diferentes texturas de que dispone esta técnica: estampados, puntos, arena, es una técnica que se utilizó en los años ochenta, ya desaparecida), que fue abandonando cada vez más prefiriendo la búsqueda del contraste más marcado de blanco y negro y poca gama de grises: “Ahora prefiero utilizar la trama manual dibujada por mí, porque me parece menos fría”, dirá. Laura está en constante evolución e investigación porque, como dijimos, para ella el dibujo es un medio para transmitir ideas y sensaciones; en esos apuntes a modo de reflexión que hace Laura sobre su obra, y que he citado arriba, dice:

Dado que en cada historieta me planteo un estudio o investigación diferente no prefiero, en particular, unas historietas frente a otras.

Además, según la época me interesan y prefiero aquellas historietas que tienen mayor contacto con el trabajo que tengo en ese momento entre manos. Pero en cuanto cambio de investigación e interés, paso a tener consideración por otro tipo de historietas.

La alternancia en el dibujo del gusto por la línea rotunda, generosa y simple, junto al gusto por el detalle minúsculo y caprichoso (la simplicidad y la exuberancia), como característica de su estilo y que sorprenden y llaman siempre la atención del lector; o la importancia del diseño como una de las vías para tratar una nueva propuesta, es otro de los lenguajes visuales de que se sirve Laura, entre los ya citados también, de cine, vídeo, pintura, grabado, que pueden coexistir en una misma historieta, como dijimos.

Se detecta también en la obra de Laura la influencia pictórica en el tratamiento del color, colores brillantes. A este respecto aclara la autora:

Diferentes autores de cómic dicen que en el tratamiento del color se nota que he hecho pintura. Hay que tener en cuenta que mi tratamiento del color está muy influído por mi práctica pictórica anterior. Con los años los colores se han hecho más luminosos y más influenciados por la tradición historietista y por mi práctica en el nuevo medio (historietas). Mis originales en color suelen ser más bonitos en cuanto a colorido, a gamas, debido a que la reproducción anula valores del color.

¹⁶⁶ Laura, *Apuntes de los veinte últimos años mezclados con comentarios de mis lecturas (escritores varios)*, Barcelona, 1990.

La técnica de Laura varía según las historias que trabaja: técnicamente, emplea diferentes materiales de trabajo; en palabras de la propia artista. La cuestión es no caer en una técnica rutinaria. Y esta variación técnica se apreciará a lo largo de toda su obra como veremos.

En una de sus primeras entrevistas comenta al periodista:

A mi me enrollan las historias con poco diálogo y con ingredientes fantásticos, lo que me ha movido a adoptar textos de Borges, Jung, Kafka... Me deja fría lo cotidiano. Y no soporto repetirme. Detesto pararme. No me estabilizo en un estilo porque no quiero. Me aburriría insistir en algo que ya domino. Prefiero investigar y jugármela. Por eso nunca he creado una serie y por eso algunas de las historias que he hecho no parecen mías, sino de otra gente. Incluso a veces me pregunto si puedo considerarme una profesional del cómic. Si lo fuera al ciento por ciento, no experimentaría tanto.

Su obra tiene una preponderancia por el antropomorfismo: la presencia humana preponderante. Dos temas merecen atención propia que son dos temas recurrentes en Laura: el tema de la relación hombre-mujer y el Erotismo (el capricho, el arabesco, lo insinuante y lo exacerbado): “Una visión “manierista” trascendente (y trascendental) estilizada, culturalizada, con elementos escabrosos, excitantes y maliciosos”, anota Laura; y la Experimentación, son temas que le preocupan mucho.

El tema de los sentimientos humanos y la correspondencia con las máquinas ya lo había tratado en alguna viñeta, vuelve a retomarlo pero como tema central en la historieta *Me quiere no me quiere* publicada en la revista *In Juve* (1992).

Desde el comienzo de esta biografía hemos ido dando abundante referencia para ayudar a su comprensión y dar una imagen fiel de la autora.

Pero antes de concluir estos datos narrados de su vida y de su obra, que hemos ido viendo en las páginas precedentes, señalemos estas notas de Laura fruto de observaciones y meditaciones sobre su dibujo comparadas con discusiones mantenidas con el guionista Joseph Marie Lo Duca, discusión que empezó a partir de haber usado una frase de Baudelaire para definir su línea en el dibujo, “pueden resultar un poco densas y difíciles de descifrar porque utilizan un lenguaje o jerga muy de especialista en materia artística o como artista con experiencia gráfica”, dice Laura en una carta fechada el 11 de marzo de 1992, y que por considerarla de sumo interés para la comprensión de su obra reseño a continuación:

“Luxe, calme et volupté”

Lo Duca me indicó que quizás *calme* no era apropiado y yo pasé a explicarme porqué este calificativo tan tranquilo.

Es cierto que el elemento “calmo” en mi dibujo se puede explicar sólo en términos generales, dado que hay elementos trágicos, escabrosos, torturados en mi dibujo- Pero me refiero al equilibrio, por ejemplo, que mantiene mi línea arabesco-.

Mi línea arabesco (“Le dessin arabesque est le plus spiritualisé des dessins” y “la sensuelle sinuosité» decía Baudelaire) presupone un aspecto tortuoso y torturado (¡¡¡Celline !!!) pero al mismo tiempo (en mi caso) es un control total (una lenta mirada) y en muchos dibujos “licuefacto”, un nudo que se disuelve en tranquilidad (una cierta melancolía), -pero también, en ciertos casos, una cierta solaridad-.

Por ejemplo, si comparamos el trazo de la línea de Laura con la de Ana Miralles, Ana tiene una línea más rápida y menos cuidada, menos controlada, menos “calme”, menos *cloisomée* (cerrada)-. Mi línea es orientalizante, japonizante (¡¡¡Botticelli!!!), más decorativa (sin caer en el subgénero)-. Se podría decir que mi línea es más dibujo (Ingres, maestro del dibujo) que la de Miralles que exagera en la gratuita cómoda incultura del dibujo –No sé si me hago comprender. - Quiero decir que cultura es sinónimo de conocimiento mente-mano, y de mi control progresivo (la evolución real del saber)-.

La evolución en el conocimiento existe y la investigación –poder acumulativo-.

En el trazo rápido, fácil, brutal, inacabado Miralles me recuerda mucho a Alex Varenne.

Entonces cuando digo *calme* me refiero a la capacidad de plácida hedonista contemplación y que en cambio en Miralles existe un leve grado de angustia punzante en el trazo de expresión.

Yo retorno a las fuentes clásicas mediterráneas del dibujo a la griega.

Otra cuestión al margen es mi carácter y personalidad en lo cotidiano en angustia – prisa las 24 horas del día-.

Por suerte en el dibujo controlo la prisa y se transforma en paciente línea, tortuosa sin duda, contenida y arabesco pero también calma. El arabesco presupone una irritación interior pero también una paciencia contenida, un tiempo alargado. Además, yo he demostrado en diferentes ocasiones que puedo dominar también la línea rápida, expresionista, brutal, porque sé dibujar y variar mi repertorio. Y para mí, sinceramente, este tipo de línea violenta, abierta, expresionista, es mucho más fácil. Prefiero (por ahora) trabajar en el otro tipo de línea porque es más difícil y mucho más complejo. Con todo esto no quiero denigrar a Ana Miralles que tiene su valor.

Hermosa descripción este estudio personal que hace sobre su dibujo, unas reflexiones profundas surgidas desde lo más interior de la autora contemplada como artista, es casi un dolor sacado desde lo más íntimo este estudio riguroso al que se somete para analizar su línea, casi tortuoso como cuando utiliza la línea expresionista, rápida, violenta y como un susurro del alma cuando se sumerge en esa línea plácida, hedonista, que apela a los sentidos.

Sólo, pues, nos queda adentrarnos en la obra de Laura y leerla y contemplarla como exige su arte y comprobar cómo el lector está sometido a una tensión continua, en la que se le exige tener una mente especulativa y despierta para penetrar en el mundo que nos propone Laura lleno de matices, de riqueza artística, de contrastes y de sensualidad. Como dijo de ella un periodista: “Laura ha hecho del cómic un arte”.

En mis historietas el lector vive su eufórica posibilidad de ORFANDAD.

El riesgo, el vacío, la aventura, el peligro, los obstáculos a superar, la euforia de ser capaz de resolver problemas, la independencia, el desamparo frente a otros autores más “DIDÁCTICOS” que le ponen al lector “MULETAS” constantemente-. Laura, 10 de mayo de 2001.

10. GUIONISTAS

En las páginas precedentes hemos hablado de los guionistas que colaboran con más asiduidad con Laura, guionistas de gran prestigio como Onliyú, Joseph Marie Lo Duca y Felipe Hernández Cava y en la última década colabora con el guionista Antonio Altarriba a los que la artista profesa una gran admiración y respeto. Tres guionistas con

una trayectoria personal y profesional en una línea estilística perfectamente diferenciada y particular de cada uno de ellos. Es por ello, que considero importante trazar en este estudio los rasgos, a manera de esbozo, más destacados por la implicación que conlleva en la relación texto-imagen y guionista-dibujante. En primer lugar, Onliyú por ser, entre los tres, con el que primero colaboró Laura en la producción de su obra; en segundo lugar, Joseph Marie Lo Duca, para terminar con el guionista Felipe Hernández Cava y Antonio Altarriba.

Onliyú

“Me llamo José Miguel González Marcén, aunque en el mundillo del cómic he utilizado siempre el pseudónimo de *Onliyú*. Nací en Madrid hace 51 años y soy licenciado en Filología Hispánica.

A raíz de mi amistad con dibujantes de cómic *underground* en los setenta (Nazario, Mariscal...) me metí en la casa de los tebeos y durante la primera mitad de los ochenta fui una especie de chica para todo en *El Víbora*. Me inventé guiones para montones de dibujantes, pero me siento especialmente orgulloso de los que hice para LAURA, MARTÍ, PEPE BOADA y CARRATALÁ.

Por mi cuenta, acometí un juvenil libro de relatos *Me parecen que nos atacan*, algún que otro encargo y se supone que está en prensa una especie de memorias estrambóticas sobre la Barcelona de finales de los setenta, que no tiene título todavía (lo tengo que pactar con el editor).

Y ya está”.¹⁶⁷

En el Diccionario de Jesús Cuadrado, ya citado, se le recoge así:

Onliyú (José Miguel González Marcén). Madrid, 1952. Guionista. Novelista e impulsor de publicaciones alternativas (*La Claraboya*) que, en los primeros años de la editora La Cúpula, estuvo ligado a *El Víbora* (redactor, entrevistador y editorialista delegado), con secciones insólitas, como *El Zurriburri*, o vibrantes, como *La Patagonia*; para el mismo tebeo dejó más de un guión personal, insular y fuera de contexto (*Las ruinas del Tibidabo*, 1984), además de un manojo de historias (1992) asociado al dibujante Boada.¹⁶⁸ (...)

¹⁶⁷ Datos biográficos enviados por correo electrónico del guionista, Barcelona, 25 de febrero de 2004.
¹⁶⁸ *Obr. cit.* p. 569.

Duncan McDuncan, Kandido Huarte, Tatiana Omanova, son otros de los pseudónimos con los que firma. Para más información sobre su quehacer y sus publicaciones véase la referencia completa a Onliyú en este diccionario.

Los guiones propios y adaptaciones de Onliyú en colaboración con Laura son:

El Víbora:

Historietas ambientadas en temas históricos. Trilogía:

- I. “Clodia, matrona impúdica”, basado en un cuento del libro *Historias imaginarias* de Marcel Schwob, número 39, 1983.
- II. “Ser listo y ser tonto: La vida del actor Gabriel Spenser”, basado en el libro *Historias imaginarias* de Marcel Schwob, número 42, 1983.
- III. “Selvaggia y los pájaros”, basado en el libro *Historias imaginarias* de Marcel Shwob, número 48, 1983.

“La hija de Rappaccini”, según una versión libre del cuento de Nathaniel Hawthorne del mismo título, número 109 y 110; 1988?

En otras publicaciones:

“Eros y Psique”, basado en el cuento de Apuleyo del libro *Las Metamorfosis*, número 2, *Nosotros somos los muertos*, 1996.

“Las pequeñas cosas”, (el guión está inspirado en una historieta titulada *500 pesetas*, enero de 1898, del dibujante Joaquín Xaudaró para la revista española *La saeta*), número 9, revista *Rau*, 1997. Recopilada más tarde en el álbum de Laura *Las habitaciones desmanteladas* (1999).

Otras colaboraciones:

“Pequeña biografía a Laura”, por Onliyú, al publicarse la portada *La Medusa*, en la revista *El Víbora*, en el número 62, 1984.

“Entrevista a Laura”, en la Sección *Grandes personas humanas*, de la revista *El Víbora*, al empezarse a publicar un avance del primer álbum de Laura *El toro blanco*, número 82, 1986, con el pseudónimo de *Kandido Huarte*.

Realiza la “Introducción” (marzo de 1995) al álbum de Laura *Hay que organizarse*, Ediciones El Pregonero, Colección El Pregonero. 21, 1996.

Prólogo al álbum de Laura *Susana*, Amaníaco Ediciones, julio de 2004.

texto de ONLIYÚ

mayo 1940 Dictado ①

Los guionistas con un ramalazo de pedantería, como es mi caso, tendemos a aprovechar el trabajo de los que, con mejor fortuna o talento, nos han antecedido o incluso son contemporáneos nuestros.

Los escritores difuntos y los dibujantes vivos son -su asociación es- una panacea para los seres celestinaescos que somos los guionistas de cómic en particular y los guionistas en general.

Laura y yo hemos elaborado historias en cuatro ocasiones. Las tres primeras, a partir de textos de Marcel Schwob la última, sobre un relato de Nathaniel Hawthorne.

Me resulta difícil recordar el por qué de nuestra primera colaboración. Sí sé que el libro de Schwob, Vidas imaginarias, Lisa me resultaba especialmente fascinante y que se lo presté a Laura para ver si le apetecía trabajar con alguna de las historias en él incluidas. Obviamente, también me gustaban mucho los dibujos de ella.

Ella leyó el libro y señaló los relatos que más le habían gustado más. Unos cinco o seis de los veintitantos que lo pueblan.

Marcel Schwob "VIDAS IMAGINARIAS"

Uno de ellos era Clodia, matrona inoúica. Uno de los rasgos que caracterizan el comienzo de la colaboración entre un dibujante y un guionista (como sé que pasa también en el cine y en el teatro) es una especie de respeto mutuo, casi rayano en la timidez, así que la adaptación del cuento casi fue al pie de la letra. Como guionista que fui del invento puedo quejarme ahora, a toro pasado, que las exquisiteces respectivas de Schwob y Laura me tenían un sí es no es de anonadado, como si yo no pintara nada por ahí.

1.º
del
SCI

Documento del guionista Onliyú. Texto de Onliyú. La trilogía Marcel Shosw *El Víbora*. Refiere sus primeras colaboraciones con Laura en la revista *El Víbora*, página 1.

2

A partir de ahí surgió algo curioso. Que mi creciente confianza en el buen hacer y la dedicación de Laura, no permitió ser infiel a Marcel Schwob. Me explico. La segunda historia que cometimos juntos estaba basada en otro de los relatos del libro, Gabriel Spenser, actor. Pero del relato primigenio apenas quedaba la anécdota del ladrón que por la noche no lo es y por el día sí. Nuestra versión se llamó Ser listo o ser tonto y creo que ambos disfrutamos un ciento parodiando con el debido respeto a Shakespeare y sus contemporáneos. 2º relv del lib Sch

La tercera historia, a la que llamamos Selvaggia y los pájaros, tuvo aún más inri. Pues, aunque también estaba basada en otro relato del mismo libro (Paolo Uccello, pintor) de él sólo quedaba un cierto gusto por el despoiste y la muerte y una cierta presunción mía (acertada, por cierto, creo) de que a Laura le gustaría trabajar sobre un pintor de una sensibilidad afín. El hecho es que tengo que reconocer que, así como en los dos guiones anteriores me permití el intento de resolución de algunos problemas técnicos, en éste lo dejé absolutamente (y caofiado) al libre albedrío de Laura, suponiendo, como así fue, que ella lo haría bastante mejor. 3º relv del lib

2º LIBRO

La cuarta, por fi, fue La hija de Rappaccini, basada en un cuento de M. Hawthorne. Aquí Laura echó el resto y en sus dieciséis páginas, logró, a partir de una estética inspirada en Botticelli, hacer suyo un cuento cargado de oscuridades.

50

Mayo 1990

Joseph Marie Lo Duca

Nació en Milán en noviembre de 1925 y murió en Fontainebleau, en los alrededores de París, el 6 de agosto de 2004. Descubierto como escritor apenas adolescente con el libro *La sphère de platine* por el poeta y fundador del Movimiento Futurista, Marinetti, Lo Duca ha participado en múltiples aventuras intelectuales y artísticas. Traducido su libro *Neige sur la Baltique* por Paul Valéry, y cofundador de los prestigiosos *Cahiers du Cinéma*, ha colaborado con cineastas como Vittorio De Sica y Federico Fellini.

Su interés se ha dirigido hacia diferentes disciplinas artísticas como la Literatura y el Cine, especializándose en el tema del Erotismo tanto en su propia Literatura, como en estudios de Historia del Arte (Arte Romano, Primitivo, Erótica del Arte), en el Cine *El Erotismo en el Cine*, en la Historia *Historia del Erotismo*, y en el género del Ensayo *Eros en el cuerpo* con prefacio de Georges Bataille, colaborando *tete à tete* en el libro de Georges Bataille *Las lágrimas de Eros* cuyo prefacio es del mismo Lo Duca.

Para lanzar películas de calidad Lo Duca formó un comité (ABC) al que pertenecían: André Malraux, Henay de Montherlant, François Mauriac, Jean Cocteau, René Clair, Luchino Visconti, Luis Buñuel, Roberto Rosellini, Audiberti, Fellini, Georges Bataille, Laurence Oliver, Cesare Zavattini, etcétera.

Su libro más conocido *Diario secreto de Napoleón Bonaparte* se publicó con prefacio de Jean Cocteau y por otro lado Lo Duca ha mantenido durante años una importante correspondencia con Georges Bataille. En el campo de la Historieta es un ferviente admirador de este arte, teórico y guionista de renombre, habiendo publicado: *Les Triomphes de la Bande Dessinée*, Editions Dominique Leroy de la Collection Vertiges Graphiques, Paris, 1985; *La condesa roja*, a partir de Sacher Masoch y en colaboración con el dibujante Pichard; *L'Ecole des Biches*, con dibujos de Georges Levis y *Le Concile d'Amour* con el dibujante Zubeldia.

Algunas obras suyas han sido traducidas a varios idiomas; véase para más información sobre su producción el libro citado *Les Triomphes de la Bande Dessinée* en la página cuatro.

Las adaptaciones y guiones propios en colaboración con Laura son:

EL Víbora

Se publica el capítulo I en color del álbum *El toro blanco*, con guión de J. M. Lo Duca, número 82, 1986.

Se publica el capítulo II en blanco y negro del álbum *El toro blanco*, número 83, 1986.

Se publica el Primer episodio del álbum *El caballero d'Eon o El travestido de Estado*, guión Lo Duca, número 132, 1990.

Se publica el Segundo Episodio del álbum *El caballero d'Eon o El travestido de Estado*, número 137, 1991, (álbum sin publicar).

Ediciones La Cúpula

Se publica el álbum *El toro blanco*, novela-guión e introducción de J. M. Lo Duca, junio de 1989.

Asociación 6 (Medio Muerto)

Se publica la Primera parte del álbum de Laura *Las mil y una noches*, adaptación libre de Lo Duca de la traducción escrita por el estudioso y especialista Mardrus, n.º 2, *Primeras Lunas*, mayo de 1999.

Inrevés, S. L. L.

Se publica la Segunda parte del álbum *Las mil y una noches*, n.º 3, noviembre de 1999.

Edicions de Ponent (Colección Mercat. 9)

“Aladino”, adaptación libre de Lo Duca de *Las mil y una noches*, álbum *Las habitaciones desmanteladas* de Laura, 1999.

“Ilustración”, comentario de Lo Duca sobre un texto de Pierre Molinier, álbum *Las habitaciones desmantelada* de Laura, 1999.

“Lo importante es que seamos dos”, guión de Lo Duca, álbum *Las habitaciones desmanteladas* de Laura, 1999.

“La cita”, guión de Lo Duca, álbum *Las habitaciones desmanteladas* de Laura, 1999.

“Embriagueces”, guión de Lo Duca, álbum *Las habitaciones desmanteladas* de Laura, 1999.

“Estaba escrito”, guión de Lo Duca, álbum *Las habitaciones desmanteladas* de Laura, 1999.

Edicions de Ponent (Colección Solysombra. 14)

Se publica el álbum *Las mil y una noches*, adaptación libre de Lo Duca, septiembre de 2002.

Otras colaboraciones:

Recopilación de Joseph Marie Lo Duca de una serie de viñetas publicadas en la revista *El Víbora* en su álbum colectivo *Les Triomphes de la Bande Dessinée*, París, Editions Dominique Leroy, de la Colección Vertiges Graphiques, 1985.

Ediciones La Cúpula

Introducción de Joseph Marie Lo Duca al álbum *La Trampa* de Laura, septiembre de 1990.

Realiza el guión (Boccaccio-Boticelli) basado en un cuento de Boccaccio, del álbum de Laura *Del Infierno al Paraíso*, 1991 (sin publicar).

Reseña de Joseph Marie Lo Duca, « En vue de la réalisation de trois dessins animés : *Le taureau blanc*, *Le Chevalier d'Eon*, *De L'Enfer au Paradis* de Laura (Joseph Marie Lo Duca, « Note »).

Tengo que añadir algo más sobre la figura de Joseph-Marie Lo Duca, y es el reciente fallecimiento de esta singular figura, que tuve el honor de conocer y charlar amistosamente de muchos temas, en especial, de su estimada Laura. En estos momentos, tengo entre mis manos su libro titulado *Clair Amour*, que en un gesto de atención me envió hace ya diez años con una dedicatoria.

CLAIR AMOUR

A Dobru Madrid Gutierrez
en le BD même à tout,
même à l'amour.

En souvenir de sa très
belle analyse "lauzaienne"
et, bien sûr, avec toute sa
sympathie

Lo Duc

Joseph-Marie Lo Duca, cofundador de 'Cahiers du Cinéma'

El 1 de abril de 1951 salía a la calle el primer número de *Cahiers du Cinéma*, revista que, hasta entrada la década de los ochenta, será una publicación de referencia para todo el mundo del cine. En ese número 1 figuran dos redactores-jefe, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca. El testimonio de Doniol nos permite saber que "Lo Duca hizo prácticamente él solito el primer número, pero su eficacia —el placer que encontraba en ella— dependía mucho de la posibilidad de ejercer la autoridad en solitario". Ese reproche de autoritarismo hay que relacionarlo con el hecho de que se olvidase de hacer constar a André Bazin como el tercer redactor-jefe. La tuberculosis había retenido a Bazin en un sanatorio y Lo Duca creyó que se trataba de un crítico más. Craso error que la bondad jesuítica del entorno de Bazin le hará pagar.

Cuando llegó a los *Cahiers*, Lo Duca ya había publicado una breve *Historia del cine* en la colección *Que Sais-je?*, un par de monografías sobre los hermanos Lumière y Méliès, así como un buen número de artículos en diversas revistas. Formaba parte del jurado del premio Louis Delluc y Doniol recuerda también que, gracias a él, los *Cahiers* arrancaron con diez páginas de publicidad.

Nacido en Milán en noviembre de 1905, licenciado en Letras, gran especialista en arte y astronomía, realizador de cortometrajes, Lo Duca fue de los primeros en reflexionar en profundidad sobre la manera propia del cine de presentar la mujer. De esa reflexión saldrá, en 1957, *L'erotisme au cinéma*, dos volúmenes editados *chez Pauvert* y cuyas ilustraciones fueron estimadas en su momento como extraordinariamente osadas.

Dentro de los *Cahiers* —escri-

birá en ellos hasta el número 69— figura como un francotirador al que se admira por su sabiduría y cultura —en 1951 también publica una monografía sobre el *douanier* Rousseau—, al tiempo que no se le invita a integrarse, a pasar a formar parte de la conspiración, del grupo que va a dar una suerte de golpe de estado dentro del cine francés. En realidad, Lo Duca será desplazado por Eric Rohmer, que ha sabido ganarse la amistad y la confianza de la joven guardia.

Si Lo Duca es un especialista en las relaciones entre pintura y cine, si se ha interesado antes que nadie en la imagen de la mujer a través de la pantalla, si ha sido un defensor fervoroso de clásicos que algunos jóvenes ponen en cuestión —hablando de Chaplin escribirá: "¿Quién se atreve a hablar de ortografía cuando comenta un poema?"—, es también una persona que presta atención a cinematografías mal conocidas, como son la mexicana o la española, en aquel entonces marcadas por el estigma del tercermundismo o de la dictadura. Lo Duca, que no olvida las condiciones de producción de los filmes que vienen de los dos países citados, sabe, sin embargo, ponerlos en relación con una tradición cultural y analizarlos como otra cosa que un reflejo directo de los intereses del poder, una práctica lógica en un erotómano, habituado a no conformarse con las apariencias. Pero puede que la principal aportación de Lo Duca a la historia del cine haya sido el encontrar el negativo íntegro y en perfecto estado de la *Jeanne d'Arc* de Carl Th. Dreyer. En cualquier caso, Joseph-Marie Lo Duca ha fallecido en los alrededores de París, en Fontainebleau, casi tan anciano como ese cine que tanto amó. — OCTAVI MARTÍ

El periódico *El País*, viernes 13 de agosto de 2004, publica la noticia de su fallecimiento, reseñando la revista *Cahiers du Cinéma*, de la cual fue su cofundador. Pero no hace ninguna alusión a su importante labor como guionista de cómic, en especial sus colaboraciones con la autora Laura Pérez Vernetti-Blina, de la que Lo Duca se sentía muy orgulloso.

Felipe Hernández Cava (Premio Nacional del Cómic 2009)

Nace en Madrid el 29 de octubre de 1953, en el diccionario de Jesús Cuadrado se le recoge así:

Hernández Cava, Felipe. Madrid, 1953. *Guionista, teórico.* Se inició en 1970 como adaptador en la prensa diaria, y en 1972 cofundó El Cubri, un equipo de estética radical –de gran precisión técnica para la gráfica, y muy pendiente de ejecutar una revisión permanente de las convenciones asumidas del guión– que irrumpió en un mercado dormido y cómodo con una obra pionera y aislada de la Historieta política, *El que parte y reparte* (1975). Desde el mismo grupo, y después en solitario (1986), fue un autor insular, fuguista de concesiones, de poética intrasferible, que pasó sus miradas por más de una mitología de la cultura popular; preciso dialoguista con ideas personales en la arquitectura de la caracterización, la situación dramática reconocible, el espíritu de saga, la conexión histórica. En paralelo desarrolló labores de búsqueda y rescate de autores renovadores, ya como director de publicaciones (*Madriz, Medios Revueltos*) o cursos (*Medios Comunicantes*; 1987), o en trabajos de comisariado y, como un teórico más, dispersó su esfuerzo en la defensa de una Historieta inteligente e industrialmente racional.¹⁶⁹

En una entrevista para la revista *U*, en noviembre de 2002, de la que ya hemos hablado, se dice de él:

Felipe Hernández Cava es, a pesar de sus detractores, uno de los mejores guionistas de la historieta del tebeo español. También uno de los más comprometidos ideológicamente. Su prolífica carrera, desarrollada en compañía de creadores gráficos de generaciones y tendencias estéticas muy diferentes, forma un todo homogéneo y coherente vertebrado por la necesidad de explicar la época que le ha correspondido vivir. Responsable de proyectos tan a contracorriente como la revista *Madriz*, su figura se ha visto envuelta muy a menudo en la controversia a causa de su sinceridad, su gusto por la polémica y su interés en servir de puente entre formas de entender la historieta aparentemente irreconciliables. Conversar con él supone encontrarse con un humanista, en el sentido más amplio del término. Tomando su carrera en la historieta como excusa, nos hemos reunido con él para hablar de sus obsesiones y de la historia reciente del tebeo español. Algo que, no podía ser de otra forma, ha supuesto hablar de la Historia reciente de España.¹⁷⁰

Las adaptaciones y guiones propios en colaboración con Laura son:

“La vida a fuego lento”, guión de Felipe Hernández Cava y director de la revista madrileña, *El ojo clínico*, número 1, 1996.

¹⁶⁹ Jesús Cuadrado, *obr. cit.* Véase para más información sobre su labor y publicaciones este diccionario, pp. 375-376.

¹⁷⁰ Eduardo García Sánchez: “Entrevista a Felipe Hernández Cava”, “Felipe Hernández Cava”, revista *U*, *obr. cit.*, p. 17. Esta entrevista muy extensa es muy importante como documento histórico de la historieta española de la década de los años setenta hasta la actualidad. Véase para una completa información las páginas 17 a 71, de algunas de ellas hemos hecho referencia en este estudio. También se recoge en esta revista una reseña de Francisco Naranjo: “Cava indispensable”. “Francisco Naranjo repasa la obra de Felipe Hernández Cava y se queda con un puñado de tebeos de lectura obligada”, pp. 72 a 74.

“Jalwa”, guión de Felipe Hernández Cava para el *comic-book* *Le cheval sans tête*, número 5, Francia, 1998, y en la editorial francesa Amok.

“Lo que quiero ser”, guión de Felipe Hernández Cava, en el álbum de Laura *Las habitaciones desmanteladas*, Edicions de Ponent, 1999.

“Londres, Abril, 1970”, guión de Felipe Hernández Cava en el álbum de Laura *Las habitaciones desmanteladas*, Edicions de Ponent, 1999.

“La residencia”, guión de Felipe Hernández Cava en el álbum de Laura *Las habitaciones desmanteladas*, Edicions de Ponent, 1999.

Se publica el álbum *Macandé* de Laura y guión de Felipe Hernández Cava, en Ikusager Ediciones, (Colección Imágenes de la Historia. 31), 2000.

11-M. Once miradas, álbum colectivo, “Centelleante universo”, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, Edicions de Ponent, 2005.

Nuestra guerra civil, álbum colectivo, guión de Felipe Hernández Cava, Ariadna Editorial, 2006.

Se publica el álbum *Sarà Servito* de Laura y guión de Felipe Hernández Cava, Edicions de Ponent, 2010.

Artículos:

“Renovadoras las chicas que hacen cómic”, revista *Cómplice*, Editorial Sarpe, número 66, 1988.

“El dibujo en femenino plural”, *Papel de mujeres*, revista *El europeo*, número 10, 1989.

“Mujeres de papel”, revista *Cómplice*, 1992.

“Macandé, jondo hasta la locura”, Sección “Cultura”, diario *La Razón*, 11 de noviembre de 2000.

“Las mil y una noches”, “El Cultural”, diario *El Mundo*, 7 de noviembre de 2002.

Comisariados:

1988 *Papel de Mujeres* (Ministerio de Asuntos Sociales)

1991 *Nuevas Viñetas 1991* (Ministerio de Asuntos Sociales)

1992 *Viñetas de España* (Instituto de Cooperación Iberoamericana)

Otras colaboraciones:

“Justine”, director de la revista madrileña *Medios revueltos*, número 5, 1989.

Prólogo al álbum de Laura *Noballena*, Ediciones D2ble/D2sis, 2002.

Presentación de la novela gráfica de Laura *Pessoa & Cia* en La Central, Museo Reina Sofía de Madrid, Luces de Gálibo, 2011.

Reciente Premio Nacional de Cómic 2009 por el álbum *Las serpientes ciegas* Cava-Seguí. Guión de Felipe Hernández Cava y dibujos de Bartolomé Seguí, Edición A.C. BD Banda. Premio Saló Internacional del Cómic de Barcelona 2009 al mejor álbum y al mejor guión. Premio de la Crítica 2009 al mejor álbum y al mejor guión. Premio Diario de Avisos 2009 al mejor guión. Un alto reconocimiento a la ya larga trayectoria en el medio del cómic, como es la de Felipe Hernández Cava, y también en su colaboración con dibujantes de diferentes estilos, en este caso, el merecido reconocimiento al dibujante Bartolomé Seguí, que inició su andadura en la historieta en la revista *Madriz*.



Felipe Hernández Cava-Seguí.

Antonio Altarriba (Premio Nacional del Cómic 2010)

Nace en Zaragoza. Guionista, teórico y escritor (véase *Diccionario de uso de la historieta española 1873-1996*), pp. 22-23). Catedrático de literatura francesa en la Universidad del País Vasco.

En los últimos años de la trayectoria de Laura ha colaborado como guionista de las siguientes obras de la autora:

Amores locos, guión de Antonio Altarriba, Edicions de Ponent, 2005.

El brillo del gato negro, guión de Antonio Altarriba, Edicions de Ponent, 2008.

Estudios de interés en este estudio:

Neuróptica. Estudios teóricos sobre el cómic, n.º 3, 1983.

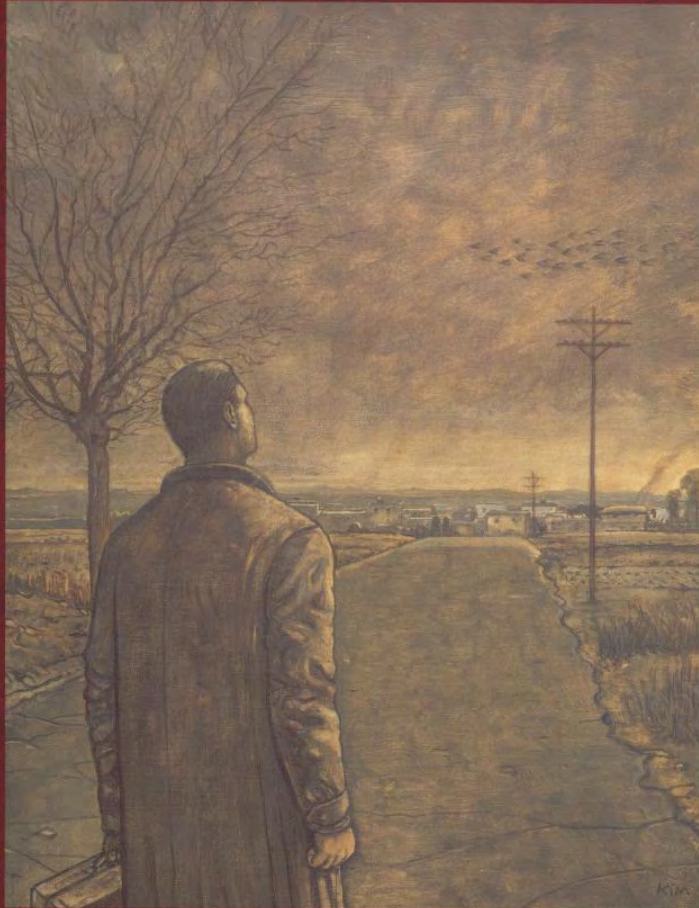
Angoulême 1989

Alary (éd.) 2002, artículos utilizados en este trabajo.

Recientemente ha sido galardonado con El Premio Nacional de Cómic 2010 por su novela gráfica *El arte de volar*, Antonio Altarriba . Kim, Edicions de Ponent, 2010.

EL ARTE DE VOLAR

Antonio Altarriba · Kim




edicions de ponent

Antonio Altarriba-Kim.

11. DISEÑO DE LOS ALFABETOS DE LA OBRA DE LAURA

Andrés Salvarezza

Colaborador asiduo de Laura, destacando la importancia de los diseños de los alfabetos que aportan rasgos significativos a la obra de Laura, consiguiendo diseños de gran expresividad artística; asimismo, colabora en el diseño gráfico de los álbumes de Laura; también, en la realización de fotografía, que evidencian una gran maestría en este medio.

Nace el 17 de abril de 1959.

Estudios:

First Certificate in English (Oxford University, 1982).

Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (1981-82).

Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (2º, 3ª y 4º Curso 1982-83-84).

Centre de Joves (CIEJ) Fundació Caixa de Pensions. “Iniciació al disseny gràfic amb el software Freehand. Entorn Macintosh”, 1991.

Apple Centre (Grup Microgestió). “Introducció al QuarkXPress 3.0” (Diciembre 1991, Febrero 1992).

Persona muy cualificada, con dominio de idiomas, inglés (Highlands School, 1965-1974), catalán y portugués.

Experiencia profesional:

Diseñador gráfico para empresas de publicidad, música, alimentación, moda, bebidas, Colonias & Toiletries, tabacos, Imagen Corporativa, Stationery (papel, carta, tarjeta y sobre), carteles, Editoriales, Exhibition Design, Web Design.

Dentro de las Editoriales, colabora con Laura en los siguientes álbumes:

Portada del álbum de cómics *La Trampa*, de Laura (Ediciones La Cúpula, 1990).

Diseño de los siguientes álbumes de cómic de Laura: diseño de los alfabetos del álbum *Markheim*, Camaleón Ediciones (1996); portada del álbum *Las habitaciones desmanteladas*, Edicions de Ponent (1999); Portada del álbum *Macandé*, Ikusager

Ediciones (2000); *Las mil y una noches*, Edicions de Ponent (2002); el álbum *Susana*, Amaníaco Ediciones (2004). Diseño del álbum *Sàra Servito*, Edicions de Ponent (2010).

Otras actividades:

Realiza exposiciones de Fotografía en Barcelona desde el año 1983.

También expone en la Vitrina de Torino (Turín, Italia-1985) y en el Théâtre du Huitième (Lyon, Francia-1986).

Desde 1992 es profesor de Tipografía y Proyectos en BAU Escola de Disseny de Barcelona.

Bibliografía

Sus diseños y artículos han sido publicados en:

The Woven Label Book, de Ruven Feder y J. M. Glassman. Editado por Yocar Feder, Francia, 1989.

Revista *Visual*, nº 10, Madrid, Editorial Madivi, 1990.

Anuari del Disseny a Catalunya '90. Barcelona, Editado por la Fundació BCD, Centre de Disseny de Catalunya.

Graphis Poster '93. Suiza, Graphis Press Corporation, 1993.

Emigré, nº 26 (Mail, Write! 02), Spring 1993, USA.

Revista *Visual*, Madrid, 2001-2002.



RETRATS - ANDRÉS SALVAREZZA - E-MAIL: ATOMINC@TELELINE.ES

Apéndice



SALVADOR PÉREZ DE ARANA, EL PADRE.

16378

MINISTERIO DE JUSTICIA
Registros Civiles

Forma N.º 406926

CERTIFICACIÓN EN EXTRACTO DE INSCRIPCIÓN DE NACIMIENTO

Tram. 18860
Folio 12-307

Registro Civil de BARCELONA

Provincia de Barcelona
a Laura Pérez y Verneti-Blina
a Graziella Vernetti-Blina
nacida en Barcelona
el día diego seis de diciembre
de mil novecientos veintea y ocho

Esta certificación es un extracto de la inscripción de nacimiento que se encuentra en el libro de registro de la ciudad de Barcelona, en el tomo 100, folio 12, en la página 307.

REGISTRO CIVIL
BARCELONA

CERTIFICA: Doy fe de la inscripción registrada en el tomo 100, folio 12, en la página 307, de 9 JUN 1928 de BARCELONA.

El Registrador Civil de Barcelona

Registre de la certificación:
Dado en Barcelona, a 10 de junio de 1928, a las 10 y 45 minutos.
Folios 12, 307 y 308.
Impreso en la imprenta de la Registraduría de Barcelona.
Tomo 100, folio 12, en la página 307.

INSCRIPCIÓN DEL NACIMIENTO
DE LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA EN EL REGISTRO CIVIL.



GRAZIELLA VERNETTI-BLINA, LA MADRE.



LAURA AL AÑO.



MERCEDES PÉREZ DE ARANA (GEMELA DE SU PADRE) Y EL ABUELO RAMÓN PÉREZ Y SÁENZ DE UGARTE.



SU PADRE, SALVADOR DE NIÑO EN GUERNICA.



LA ABUELA VASCA (DE NARIZ PROMINENTE DE ORIGEN VASCO QUE HAN HEREDADO).



LA MADRE, GRAZIELLA CON LAURA DE UNOS MESES.



(ARRIBA IZQUIERDA): LA MADRE GRAZIELLA DE NIÑA, (ABAJO IZQUIERDA): ABUELO ANGELO VERNETTI-BLINA. EN EL CENTRO LUISA (BISABUELA: MADRE DE ANGELO). (ARRIBA DERECHA): ABUELA AMALIA GREGOTTI, Y (ABAJO DERECHA): BISABUELA (MADRE DE AMALIA GREGOTTI). FAMILIA MATERNA.



AMALIA GREGOTTI, ABUELA DE LAURA (MADRE DE SU MADRE GRAZIELLA), DE JOVEN.



AMALIA GREGOTTI.



EL TÍO CESAR DE PEQUEÑO,
HERMANO DE GRAZIELLA.



GRAZIELLA, LA MADRE DE JOVEN (IZQUIERDA), EN EL CENTRO:
LA TÍA CLARA (HERMANA DE GRAZIELLA) "LA OVEJA NEGRA
DE LA FAMILIA".



ANGELO VERNETTI-BLINA DE JOVEN.



EL ABUELO ANGELO (*SEGUNDO POR LA IZQUIERDA*), Y EL TÍO CÉSAR (*ÚLTIMO DERECHA*).



BODA DE SUS ABUELOS: AMALIA GREGOTTI Y ANGELO VERNETTI-BLINA.



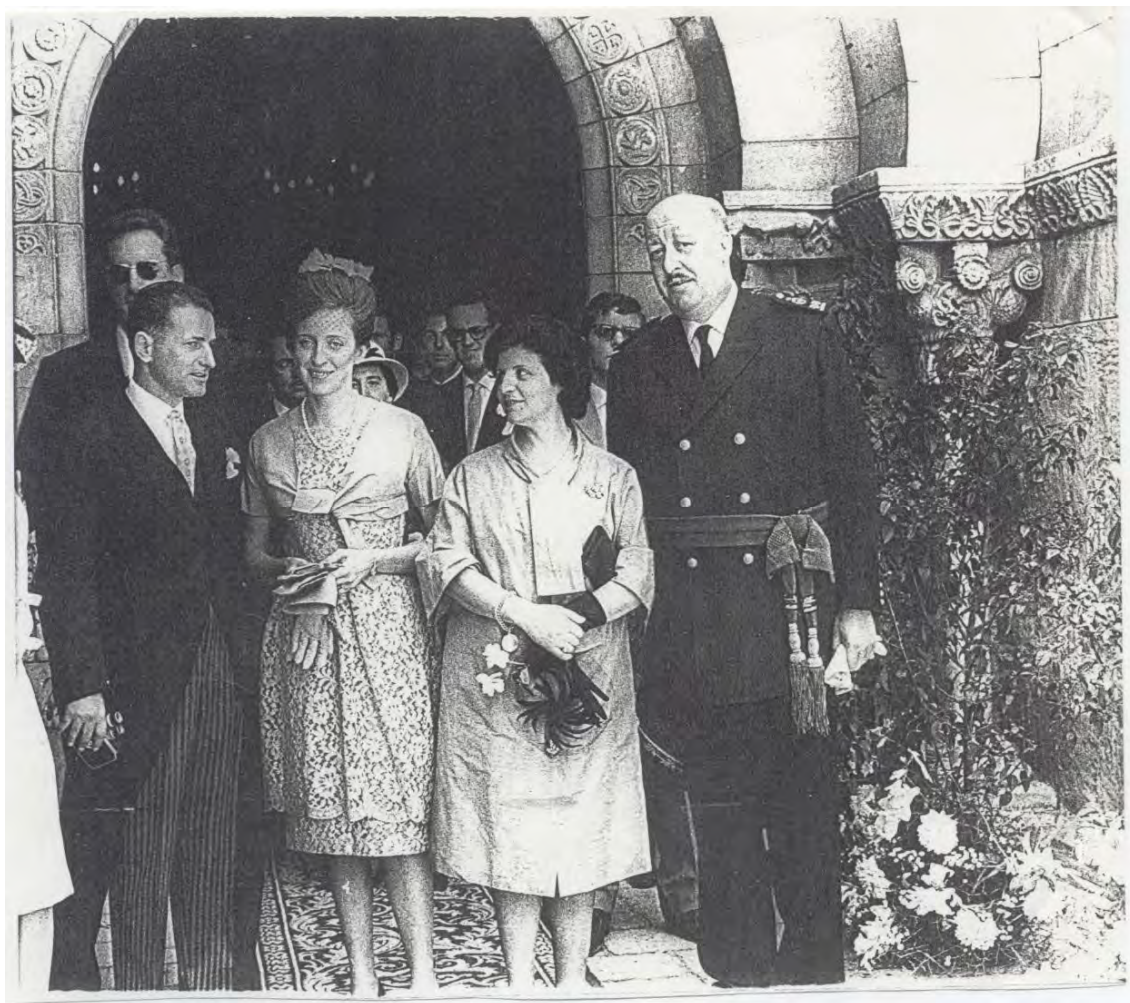
EL PADRE: SALVADOR PÉREZ DE ARANA DE JOVEN.



LOS PADRES DE LAURA DE NOVIOS.



LOS PADRES, SALVADOR Y GRAZIELLA CUANDO ESTABAN ENAMORADOS.



EL PADRE SALVADOR Y LA MADRE GRAZIELLA.



PUESTA DE LARGO DE LA MADRE DE LAURA.



EL ABUELO ANGELO Y LA MADRE DE LAURA, EL DÍA DE SU BODA.



BODA DE LOS PADRES, SALVADOR Y GRAZIELLA.



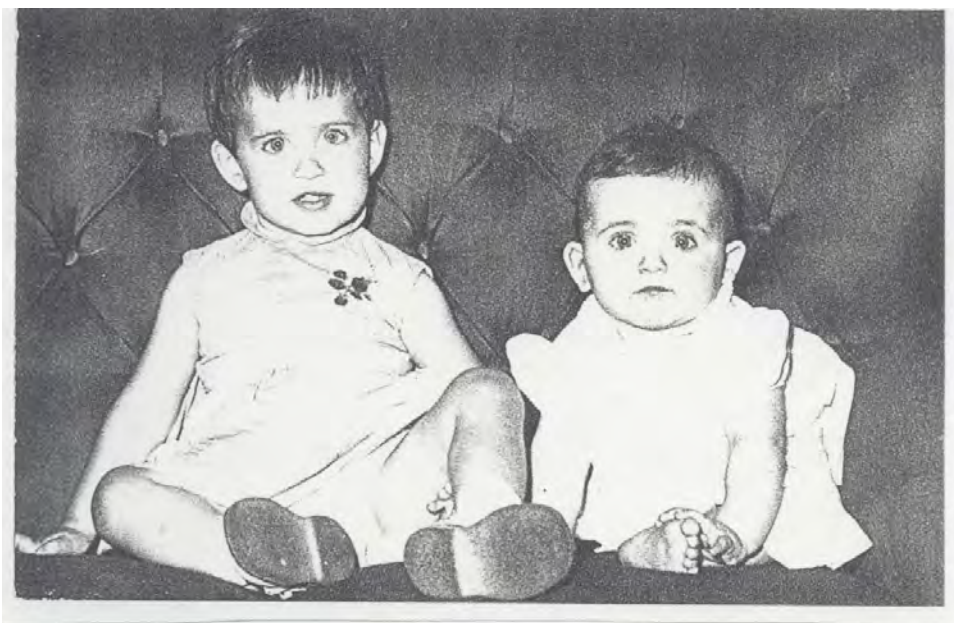
EL PADRE SALVADOR Y LA PRIMERA HIJA, GRAZIELLA, CON EL ABUELO ANGELO VERNETTI-BLINA.



LAURA DE UNOS MESES CON EL ABUELO ANGELO.



LAURA EN BRAZOS DE LA ABUELA AMALIA GREGOTTI.



ARRIBA IZQUIERDA, GRAZIELLA, Y A LA DERECHA LAURA, NACIDAS EL MISMO AÑO DE 1958 CON SÓLO ONCE MESES DE DIFERENCIA. ABAJO: LAURA Y LA TÍA CLARA LA "RARA" (SENTÍA UNA GRAN PREDILECCIÓN POR LAURA Y DE PEQUEÑA "LA HACÍA PINTAR Y DIBUJAR". ABAJO: EL ABUELO ANGELO CON LAURA (IZQUIERDA) Y PATRIZIA.





LA FAMILIA PÉREZ VERNETTI-BLINA POR ORDEN DE *IZQUIERDA* A *DERECHA*: EL PADRE, LAURA, GRAZIELLA, PATRIZIA Y LA MADRE. ¡FALTA ROBERTO! QUE NACERÍA DESPUÉS.



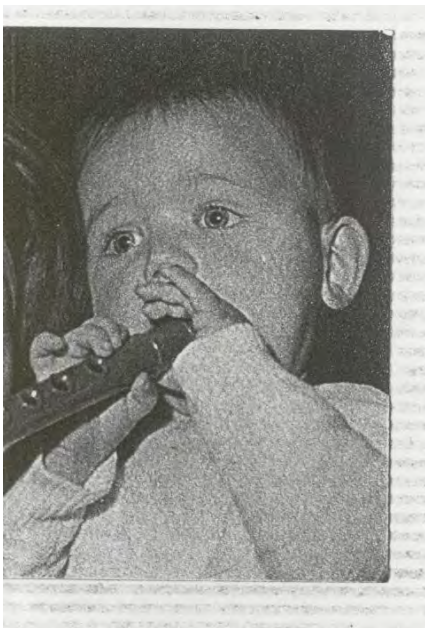
NACIMIENTO DE ROBERTO, LAURA CON LA MADRE.



LAURA (IZQUERDA): CON SU HERMANA PATRIZIA, ARRIBA, LA MADRE, Y LA HERMANA GRAZIELLA (DERECHA), EN EL NACIMIENTO DE SU HERMANO ROBERTO.



LAURA EN EL NACIMIENTO DE ROBERTO.



ROBERTO CON UNOS MESES.



FAMILIA PÉREZ VERNETTI-BLINA AL COMPLETO: LA MADRE, *ARRIBA* CON ROBERTO (HERMANO PEQUEÑO), Y SALVADOR, EL PADRE, CON LAURA (SEGUNDA HIJA), *IZQUIERDA*. GRAZIELLA (PRIMERA HIJA) EN EL *CENTRO*, Y PATRIZIA, *DERECHA*, (TERCERA HIJA).



EL CARNAVAL Y LAS TRES HERMANAS.



ROBERTO (IZQUIERDA), ARRIBA PATRIZIA, EN EL CENTRO SU PRIMA SILVIA, Y LAURA (DERECHA).



LAURA EN SU PRIMERA COMUNIÓN A LOS NUEVE AÑOS.



LAURA A LOS OCHO AÑOS (*IZQUIERDA*).
Y A LOS NUEVE AÑOS (*DERECHA*).
ABAJO: LAURA A LOS VEINTICINCO AÑOS.



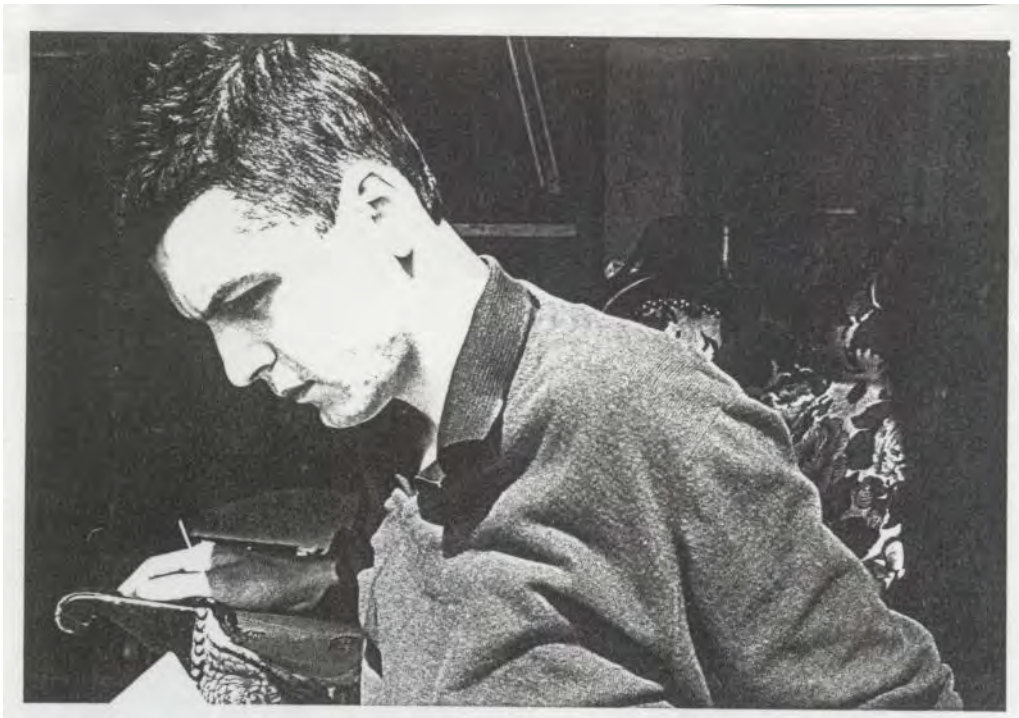
EL PADRE, SALVADOR A LOS CUARENTA AÑOS.



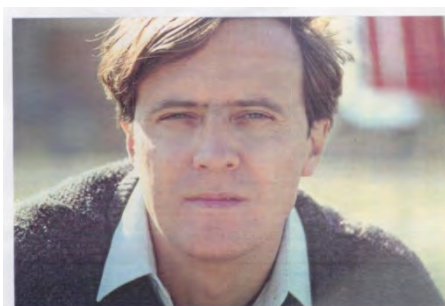
SU HERMANA GRAZIELLA DISFRAZADA POR LAURA.



SU HERMANA PATRIZIA.



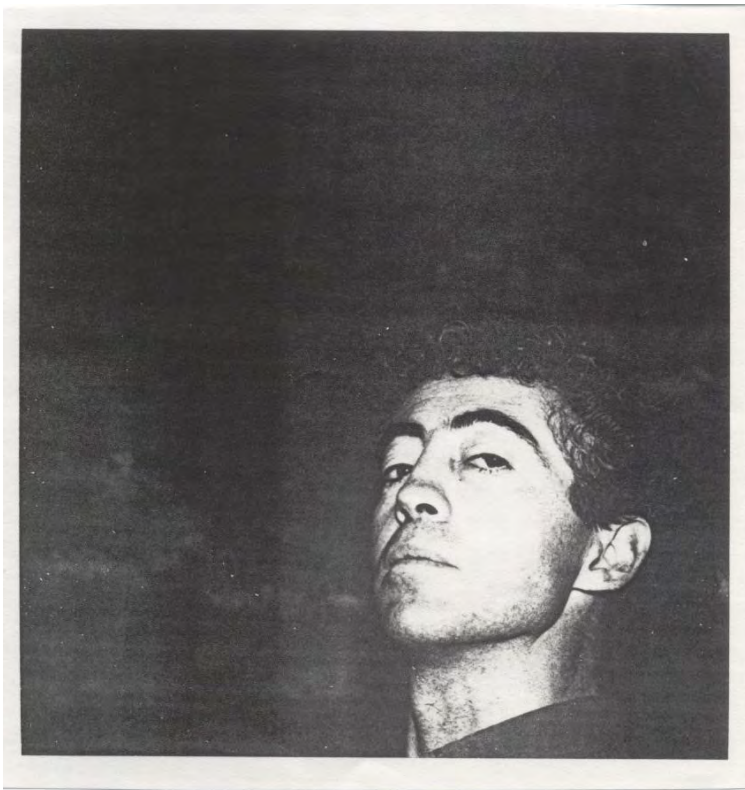
ANDRÉS SALVAREZZA, EL MARIDO DE LAURA, ARGENTINO AFINCADO EN ESPAÑA, DISEÑADOR Y FOTÓGRAFO.



Quim Moliné,
Script i Ayto Realització
en TV3 en serien amb
"Tres Estrelles" - El treball (88)
"Cap d'any 90" - La Lluïssa (89)
"Loca per la tele" - TV3 (90)
Club Super 3 (91), etc.
"Quim i Soja" (89-90)
Realitzador de vídeos inde-
pendents.



QUIM MOLINÉ (IZQUIERDA): AMIGO DE LAURA, AYUDANTE DE REALIZACIÓN EN TV3. ABAJO: UNA DE SUS SERIES. DERECHA: CARLOS RIERA HABSBURGO (BARCELONA 1963), AMIGO DE LAURA, ARQUITECTO POR LA ESCUELA DE BARCELONA CON EL PROYECTO DEL INTERCAMBIADOR URBANO DE LA PLAZA DE CASTILLA DE MADRID, PROYECTA ESPACIOS PARA EL ARTE. OBTIENE EL SEGUNDO PREMIO DEL CONCURSO PARA LA ORDENACIÓN DEL ESPACIO DE LA FERIA DE ARCO 1992.



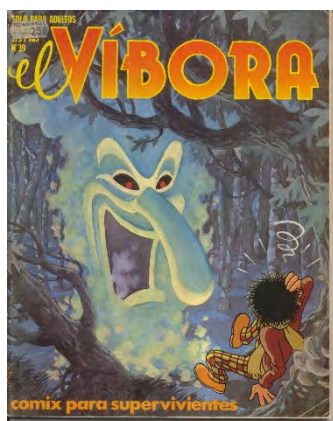
DAVID LEVIN, AMIGO DE LAURA, FOTÓGRAFO NACIDO EN LONDRES. HA VIAJADO Y VIVIDO EN MUCHOS PAÍSES (FRANCIA, AUSTRALIA, INGLATERRA), Y ACTUALMENTE AFINCADO EN BARCELONA. ESPECIALIZADO EN FOTOGRAFÍA PUBLICITARIA.



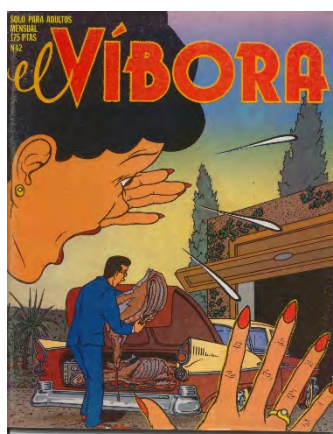
JOSEP SIERRA FORNELLS, NACIDO EN VILASSAR DE MAR (1954). PELÍCULAS Y VÍDEOS EXPERIMENTALES DESDE 1977 A 1985. FOTOGRAFÍA EN COLOR (1985-1988), SEIS AÑOS DE REPORTERO EN VÍDEO PARA TV3 (TELEVISIÓN DE CATALUNYA). SERVICIOS INFORMATIVOS. ACTUALMENTE, REALIZADOR EN EL DEPARTAMENTO DE AUTOPROMOCIÓN DE CANAL + (MADRID).



PORTADA DE LA REVISTA *EL VÍBORA* N.º 30, EDICIONES LA CÚPULA (1982). PUBLICA SU PRIMERA HISTORIETA CORTA *COMO EN LAS PELÍCULAS FRANCESAS* CON GUIÓN DE PONS.



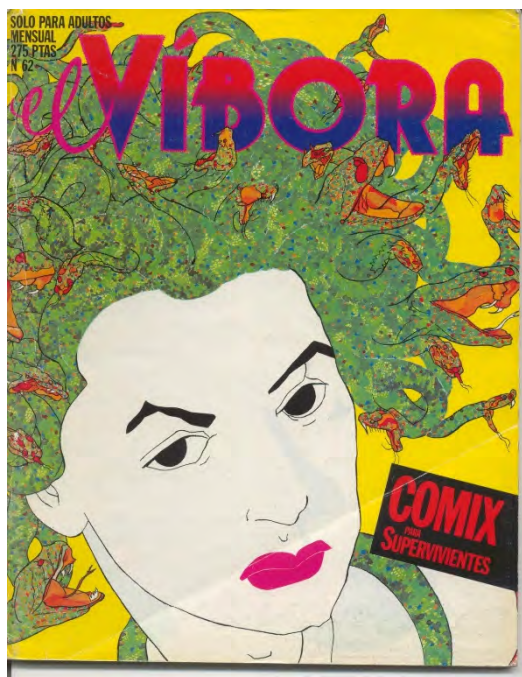
N.º 39 DE *EL VÍBORA*, EDICIONES LA CÚPULA (1983). PUBLICA LA PRIMERA HISTORIETA CORTA DE LA TRILOGÍA AMBIENTADA EN LO HISTÓRICO DEL GUIONISTA ONLIYÚ *CLODIA, MATRONA IMPÚDICA*.



N.º 42 DE *EL VÍBORA*, EDICIONES LA CÚPULA (1983). PUBLICA LA SEGUNDA HISTORIETA CORTA DE LA TRILOGÍA *SER LISTO Y SER TONTO*.



N.º 48 DE *EL VÍBORA*, EDICIONES LA CÚPULA (1983).
PUBLICA LA TERCERA HISTORIETA CORTA DE LA
TRILOGÍA *SELVAGGIA Y LOS PÁJAROS*.



PORTADA *LA MEDUSA* DE LAURA.
N.º 62 DE *EL VÍBORA*, EDICIONES LA CÚPULA (1984).
SE PUBLICA EN ESTE NÚMERO LA PRIMERA PEQUEÑA
BIOGRAFÍA DE LAURA POR ONLIYÚ.



DIRECCIONES DE CENTROS DE INFORMACION PARA LA MUJER

BARCELONA: Comissió pel Dret a l'Avortament, Plaça Berenguer, 1, 3.º. Teléfono 319 60 89.
Club Vindicación Feminista, Calle Bailén, 18, 3.º, 1.º. Teléfono 246 68 88.
Centros de Planificación Familiar y Vocálias de Mujeres de Barrios.

MADRID: Centro de Información de la Mujer, Menéndez y Pelayo, 11, 2.º. Teléfono 276 46 45.
Asamblea de Mujeres de Madrid, Calle Barquillo, 44, 2.º, 2.º. Instituto de la

Mujer, Calle Almagro, 36, Teléfono 410 51 12. Centros de Planificación Familiar.

BILBAO: Asamblea de Mujeres de Vizcaya, Teléfono 444 31 93.

DONOSTI: Asamblea de Mujeres de Guipúzcoa, Urbietta, 56, 5.º.

VALENCIA: Vocálias de Mujeres, Calle Honorat Joan, 16, 13.º.

MALLORCA: Grupo de Liberación de la Mujer, San Feliu, 15, 2.º.

CORUNA: Asociación Gallega de la Mujer, San Andrés, 139, 3.º.

GRANADA: Asamblea de Mujeres de Granada, Camino de Roda, 71, 7.º, 3.º.

SEVILLA: Centro de Información de la Mujer (CIM), Alfonso XII, 5, Teléfono 22 56 20.

ZARAGOZA: Frente Feminista, Porvenir, 3, Frente de Liberación de la Mujer, Parque, 29.

CACERES: Centro de Información de la Mujer (CIM), Doctor Fleming, 2, Teléfono 22 54 04.

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: Asociación de Mujeres Canarias, Instituto Canario de Estudios Económicos, Senador Castillo Olivares, 2.

OVIEDO: Colectivo Feminista de Asturias, Calle Boves, 6, 3.º, A.

Laura

PUBLICA LA HISTORIETA DE UNA PÁGINA *CONSUELO ARROYO*, CON GUIÓN DE LAURA, EN EL N.º 2 DE *EUROPA VIVA* (1985).



PORTADA DEL ÁLBUM COLECTIVO *LES TRIOMPHERS DE LA BANDE DESSINEE*, EDITIONS DOMINIQUE LEROY (PARIS 1985) DE JOSEPH MARIE LO DUCA, EN EL QUE SE PUBLICA N UN NÚMERO CONSIDERABLE DE VIÑETAS YA PUBLICADAS DE LAURA.



N.º 82 DE *EL VÍBORA*, EDICIONES LA CÚPULA (1986). EN DONDE APARECE UN AVANCE EN COLOR DE SU PRIMERA HISTORIA LARGA *EL TORO BLANCO*, GUIÓN DE LO DUCA. Y LA SEGUNDA BIOGRAFÍA DE LAURA (*SIGUIENTE*) POR KANDIDO HUARTE.

L A U R A

● Sus ojos son como un fagonazo azul sólo amortiguado por las gafas de miope. Un alarde de carmín, con los labios perfectamente delineados, resalta la palidez de su rostro concentrado. Lleva una larga melena castaña al margen de cualquier moda. Su cuerpo de ánfora recuerda el de algunas de sus criaturas de papel. Se llama **Laura**. Nació en Barcelona hace veintisiete años. Vive en un piso inmejorablemente ubicado frente al puerto. Acaba de pasar unas vacaciones en Argentina pero apenas cuenta nada de allí. El desaparajío no es, desde lue-

go, una de sus prendas. Parece una pizca introvertida y como recelosa del poder expresivo de la palabra. Sin embargo toda ella desprende esa fuerza indecisa de la gente que mantiene un eterno reto consigo misma. El arrebató que siente por el cómic le exige afrontar objetivos cada vez de mayor envergadura. Y, ojo al parche, le ha llegado el momento de traspasar la puerta dorada del éxito con «El Toro Blanco», una historia que le ha sorbido el seso durante muchísimo tiempo.

► «Me he vaciado porque era algo que merecía del

quién
todo la pena. Joseph-Marie Lo Duca me escribió una carta elogiando mi trabajo y proponiéndome la adaptación al cómic de un texto suyo que ya había tenido una versión teatral. Hubo un carteo, abandoné un proyecto que tenía relacionado precisamente con el Minotauro, nos pusimos de acuerdo y realizamos el guión. El resultado es este cuento, basado en una historia mitológica, en el que hay guerra, amor, lujuria, sacrilegio, fantásticas máquinas de acoplamiento, rayos celestes, en fin... de todo. El argumento narra la hecatombe, la crisis total de la civilización cretense, a través de la pasión enloquecida de una mujer, Pasífae, por un toro blanco. He dedicado un año a documentarme en la Universidad sobre el arte minoico. También he tenido que estudiar mitología, pero lo he hecho encantada porque me gusta desde pequeña. Y luego, por supuesto, he tardado miles de horas en dibujar las cuarenta páginas, una detrás de otra. Ahora estoy agotada y contenta. Creo que ha sido mi gran salto adelante».

● Laura explica que creyó, en un primer momento, que la

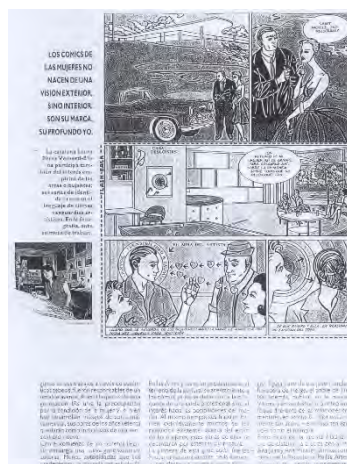
carta de **Lo Duca** era fruto de una equivocación. No podía imaginar, ni por asomo, que su obra fuera conocida internacionalmente y menos que despertara el entusiasmo de ese mandarín de la cultura de vanguardia y pope terrorífico de la Banda Dessinée. A lo largo de todo este siglo el nombre de **Lo Duca** está asociado en innumerables aventuras intelectuales a los de **Marinetti, Valery, De Chirico, Delvaux, Magritte, Coteau, Fellini, Visconti, Bataille, Sciascia**... A esa larga y fulgurante lista hay que añadir ahora el de **Laura**, sólo, aunque más que suficiente, una chica barcelonesa que pinta. Su original tratamiento del desnudo ha encandilado a un erotómano tan exigente como **Lo Duca**.

«Es un tipo increíble que tiene un coco privilegiado y que ha dado muestras de su talento en la política, la filosofía, la literatura, el cine, el arte, el cómic... Su propuesta sobre «El Toro Blanco» me supuso mucho, me animó a seguir en la línea que me había marcado, me reafirmó en mi empeño de intentar siempre cosas nuevas. Y si se interesó por mí, fue por mis desnudos de mujer. Creo que resultan diferentes. No nacen de una visión desde fuera, sino des-

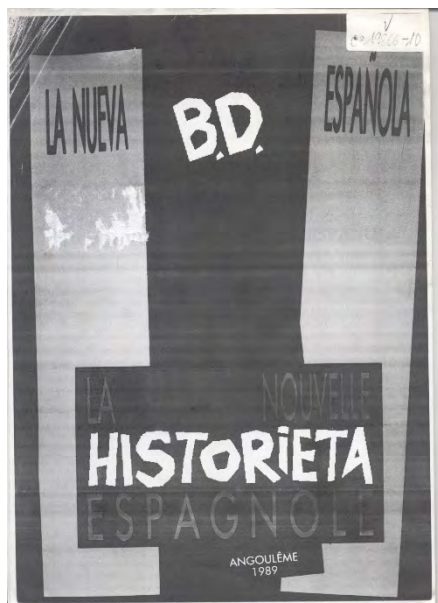




PORTADA DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN PAPEL DE MUJERES (ARRIBA IZQUIERDA), INSTITUTO DE LA JUVENTUD (1988), LAURA PUBLICA UNA ILUSTRACIÓN (DERECHA), INCLUYE UN REPERTORIO DE SUS PUBLICACIONES Y EXPOSICIONES HASTA 1988 (ABAJO).



N.º 66 DE CÓMPLICE, EDITORIAL SARPE (1988), (IZQUIERDA). ARTÍCULO DE FELIPE HERNÁNDEZ CAVA "LAS CHICAS QUE HACEN CÓMIC". DERECHA: ILUSTRACIÓN DE LAURA, Y LAURA EN SU TALLER.



PORTADA DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN LA NUEVA BD ESPAÑOLA = LA NOUVELLE HISTORIETA ESPAGNOLE (ANGOULÊME 1989), BARCELONA EDICIONS (1989), DEL PRESTIGIOSO SALÓN DE LA BD DE ANGOULÊME (FRANCIA), EN LA CONVOCATORIA DEL NUEVO CÓMIC ESPAÑOL. PUBLICA UNA VIÑETA, E INCLUYE PEQUEÑOS DATOS BIOGRÁFICOS DE LAURA.

Le dilemme de la BD espagnole

SUIVANT le jour, l'heure et le temps qu'il fait, la bande dessinée en Espagne se dit *comix*, *tebeo*, ou *historieta*. Moins bien connue en France que les *fumetti* italiens, la BD espagnole n'a pu affirmer son identité qu'après la mort du général Franco. Dans les années 60, seuls publièrent chez nous les auteurs travaillant directement à destination du marché international, faute de disposer au sud des Pyrénées de supports pour les accueillir, ou d'une suffisante liberté d'expression. De cette génération, plusieurs artistes, tels Julio Ribera (*Le Vagabond des limbes*), avec Christian Godard, Victor de la Fuente (*Les Anges d'acier*), avec Victor Mura, Francis Follet, avec François Conzezziani, ou Jordi Bernet (*Torpedo*, avec Sanchez Abelló) sont à présent considérés dans l'Hexagone comme des valeurs sûres, au même titre que les plus jeunes, Carlos Gimenez (*Paravientos*), Alfonso Font (*Alte et les Aragonais*, avec Cobias) et Daniel Torres (*Rico Vargui*). Mais ces quelques figures familières ne suffisent pas à masquer une relative méconnaissance de ce que la bande dessinée représentait dans l'Espagne franquiste d'hier, de ce qu'il est advenu d'elle dans l'Espagne socialiste d'aujourd'hui.

Toutes les conditions sont réunies au Salon d'Angoulême pour faire découvrir aux bédéphiles francophones la richesse de la production ibérique. Présence de l'ensemble des éditeurs dans un pavillon réservé à leur intention, présentation de deux expositions d'une considérable ampleur, déplacements de très nombreux dessinateurs et scénaristes, et même, visite de M. Jorge Semprun, le ministre de la culture du gouvernement madrilène.

La première des expositions retrace l'histoire de la BD espagnole jusqu'aux années 70 et réserve un sort privilégié à Josep Elvay, le créateur, aujourd'hui septuagénaire, de *Cuts* et de *Amia Demencia*, unanimement reconnus comme la plus grande figure de la période «classique». L'autre exposition est une anthologie de la nouvelle BD espagnole, celle de l'après-franquisme. Quatre-vingt-cinq auteurs âgés de moins de trente-cinq ans y sont représentés, à raison de trois planches chacun.

Un goût retrouvé pour la satire

Cette jeune génération a déjà ses champions. Deux dessinateurs, en particulier, semblent promis à une belle carrière : le premier n'est autre que Miguelan Prada, révélé en France en 1988 par deux albums (*Chienne de vie* et *Demain les dauphins*) et par des récits complets dans le mensuel (*A suivre*) ; le second, qui reste à traduire, se nomme Jose Maria Bory. Né à Barcelone en 1962, c'est un apôtre du fantastique, un disciple de Poe et de Lovecraft. Révélé par son doctorat *Mohave para dans Cerebr* en 1985, il s'est imposé avec l'album 666/999. Tout en se donnant comme une lecture de l'Apocalypse, cet ouvrage abordait les thèmes du doute et de la perte d'identité, que l'on a retrouvés en 1988 dans le récit *Alfano*, publié par Calma.

La jeune BD espagnole recèle évidemment bien d'autres talents. Le monde éditorial apparaît désormais déchiré en deux tendances irréconciliables. D'un côté, de grands groupes ayant un pied dans tous les médias (Forum, Zinco, Ediciones B...) inondent les kiosques de bandes dessinées bon marché, parmi lesquelles on trouve des magazines de création (le nouveau *TBO* ou encore *El Capitán Travieso*) et des comic-books importés des États-Unis. De l'autre, des petites maisons d'édition telles Complot ou Hissager, publient chaque année un très petit nombre d'albums de haute qualité. La revue *Medio Península*, apparue en 1988 (conçue et éditée par l'équipe de *delant Madrid*), se caractérise de même par le refus des concessions et une très haute exigence artistique.

Entre ces deux pôles, les maisons d'édition traditionnelles (Norma, Tuscul, et, dans une moindre mesure, La Cúpula - éditeur de toujours intéressant mensuel *El Víbora*) ne paraissent pas avoir à quelle politique se rallier, et se contentent de gérer la crise, pimentant d'extrêmes magazines dont le public semble aller s'amusant.

ANTONIO ALTARRIBA et THIERRY GROENSTEEN.

BD enfantine sombre dans un délabrement de plus en plus inquiétant.

Ces années dernières a aussi été marquée par l'arrêt de la collection des «Albums Mikado» (identifiables à leur tranche verte) chez Milas - l'une des dernières collections spécialisées, avec «L'Aventure d'Okiapi» chez Bayard. La maison toulousaine multiplie les magazines pour adultes, mais la place de la bande dessinée y est chèrement conquise et il a été décidé de ne plus exploiter ce matériel sous forme d'albums. En revanche, Milas se lance très prochainement dans la production d'albums pour adultes (avec notamment Tripp, Dupuy et Berberian, Ramoali et Cortegiani, Stanilas et Rulbert...). Coïncidence ? Depuis, le battement de la BD enfantine, qui entrait en 1988 sur le marché déjà passablement encombré de la BD adulte. La qualité de la collection «Aire libre» n'est pas en cause mais on peut craindre que les meilleurs auteurs édités par Dupuis - et plus encore les nouveaux venus susceptibles d'être recrutés - ne soient aspirés par cet appel d'«Aire» et ne délaissent à leur tour quelque peu la création pour enfants.

On aimerait une bande dessinée à la fois fière de son patrimoine (à quand une édition systématique et démocratique des chefs-d'œuvre de Winsor McCay, de Walt Kelly, de Robert Crumb, d'Alberio Breccia, entre autres maîtres du genre ?) et qui sache faire preuve d'invention, autant que d'exigence dans l'approfondissement de sa spécificité. Pour être en temps de reconnaissance que celle-ci passe, non pas exclusivement mais essentiellement, à vouloir parler d'un lien onomastique, par un dialogue avec l'enfance.

Seul espoir d'innovation et de qualité : les éditeurs de plus petite taille, parfois lancés par des dessinateurs issus par l'édition dominante. Ainsi le Vaisseau d'argent (créé par Godard et Ribera) et Cristal BD (maison suisse fondée autour de Derb) viennent épauler les Sorb, Delcourt, Vents d'Ouest, déjà implantés, ou Magio-Strip, qui repart.

N'insistons pas sur le marasme des revues (*Le Monde du 6 janvier*) et l'effondrement des ventes que connaissent, en particulier, les mensuels pour adultes : à l'exception de l'atypique *Fluide Glacial*, aucun ne dépasse 25 000 exemplaires vendus. Depuis toujours, c'était au travers de ses revues que la bande dessinée se renouvelait, s'inventait, il y a donc lieu de s'inquiéter : comment pondre des oeuvres d'après avoir mangé la poule ?

ANTONIO ALTARRIBA (LE MONDE LIVRES) 17 ENTRA 1989

PERIÓDICO LE MONDE (LE MONDE LIVRES),1989, ARTÍCULO FIRMADO POR ANTONIO ALTARRIBA Y THIERRY GROENSTEEN, TITULADO “LE DILEMME DE LA BD ESPAÑOLE”, A RAÍZ DE LA EXPOSICIÓN (ARRIBA) Y ANALIZA LA SITUACIÓN DE LA HISTORIETA ESPAÑOLA, SITUANDO A LAURA “ENTRE LOS VALORES MÁS PROMETEDORES DE LA NUEVA BD ESPAÑOLA”.



Ambar al género como se venían manifestando todo un concierto toda una final (3) muchacho el primer por la de ni, depu tras an el más meñor, que puea qe acorte el autor de los mje mecho.

La de pane sup comen mimal las vete mujeres, pomea, que el miliaon como 40 que em que han ródova ya hicie en la d sven son Finalme nuevo p rora y el tradicón del auto emido a rita (ni apollo) sven m plilman que pue

Ambar dibujante se acordada pomea al género que empieza a ser conocido como "recreación" en el que progresivamente se introducen dibujantes masculinos y que se diferencia del resto inferior prácticamente sólo en la contextualización de los relatos. La boda sigue siendo, en efecto, el mejor final fácil concebible, pero ahora la muchacha que se ve recompensada con el premio viene como las que circulan por la calle e incluso, a veces, trabaja en alguna de las ocupaciones (gerencia, dependencia...) en las que se desvota una mayor presencia de la mujer. El medio de una dibujante impugna tal identidad al género que, inconscientemente, cuando pensamos en dibujos "para chicas", los tenemos en un género gráfico o en la de alguna de las señoras que, como Felice Cava, siguen con la "feminidad" evolucionando, dentro, lógicamente, de unos valores tradicionales.

NUOVA GENERACIÓN

La decadencia de estos valores, en parte aplazados por las festividades, coincide con la explosión de los movimientos feministas, ya en la década de los setenta. Una nueva generación de mujeres, de las que Felice Cava es la primera, viene entonces la zona de vanguardia nos llega con una fidelidad casi milimétrica. En el momento de seroras como Felice, Beatriz Tarré y María Sola, que abren la participación de las mujeres historiadoras a publicaciones periódicas de información general como ya había María Pompa y participan en los colectivos profesionales que ensayan nuevos modelos narrativos. Finalmente, con las señoras hay un nuevo grupo de mujeres dibujantes, cuya aportación principal va a ser la realización a imágenes de una sensibilidad suficientemente feminista que había estado sujeta de la historia de la literatura (la excepción, lógicamente, aquellos trojes de la autora de los setenta en las que su obra se está explícitamente al servicio del colectivo que representa). Es una generación



que viene también su primera, la Fel, a la que la segunda se vanan los nombres de Ana Lisa, Victoria Martín, Ana M. Ruffin y Liria. Todas provienen del campo de la pintura, lo que se está convirtiendo en una considerable renovación plástica, y todas utilizan el medio como vehículo de expresión personal, lejos ya aquellas épocas en las que las corrientes históricas consideraban una mala salida profesional.

Otras dibujantes, como Felice Cava a María Sola, provienen del campo de la ilustración, donde surgen sus conocimientos a una apertura en favor de un medio que, pese a la renovación continuada que vive, atraviesa uno de

sus períodos comerciales más críticos. Todas sus mercedoras de un reconocimiento y por ella la Asociación Cultural Mujeres Dibujantes y la Asociación de Mujeres Jóvenes sitúan una exposición en la que se pretende hacer una rendidora de esa historia. «Papel de Mujeres», que se como se llamará la muestra, será, como reflejo el doble sentido de su título, la síntesis de un doble movimiento: el que conduce desde el trabajo de Felice Cava a la literatura reciente hecha por mujeres en la actualidad y el que lleva desde la concepción del vino feminista a la famosa causa del voluntariado por cinco.

FELICE HERNÁNDEZ CAVA



LA REVISTA EL EUROPEO EN EL N.º 10, (1989), PRESENTA UN AVANCE DE LA EXPOSICIÓN PAPEL DE MUJERES, ARTÍCULO DE FELIPE HERNÁNDEZ CAVA "EL DIBUJO EN FEMENINO PLURAL: PAPEL DE MUJERES".



PÉREZ VERNETTI, Laura. Dibujante nacida en Barcelona en 1958. Cursó estudios en la Facultad de Bellas Artes, en la escuela Eina y en el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona, iniciando su actividad profesional hacia 1981. A partir de esta fecha, ha publicado historietas e ilustraciones en revistas como "Vibora", "Mada 17", "Extempora Viva", "La luna", "Marie Claire" de Milán, etc. Participó también en diversas exposiciones nacionales e internacionales, entre ellas el Salón del Cómic y la Ilustración de Barcelona en todas sus ediciones. Junto a su principal actividad de dibujante, cultivó la pintura y la fotografía, habiendo expuesto su trabajo de esta última modalidad en salas de Barcelona y Madrid. Su obra en el campo del cómic se apoya en un concepto del dibujo progresivamente expresivo y personal. Domina su temática el género erótico, en torno a guiones tanto propios como propios. Inicialmente firmaba con el pseudónimo "Maracalbo", el cual sustituyó luego por su nombre de pila, Laura.

PÉREZ ZAFRA, Antonio. Pintor nacido en Puente Tocinos (Murcia) en 1944. Si bien solía considerarse un artista autodidacta, recibió la orientación de pintores como Mauri Espadaler, Gubern, Salanguera, Ramon Nod, Molins de Mar, etc. En 1973 tuvo lugar su primera exposición individual en la Agrupación Narcís Gualt de Sabadell, ciudad en la que residió desde su primera infancia. Más tarde, expuso sucesivamente en las galerías Pinacoteca, Comellas e Intel·lecte de la capital vallesana, al igual que en diversas exposiciones colectivas. En 1985 celebró en la Academia de Belles Arts de Sabadell su exposición más reciente de que tenemos noticia. El propio artista atribuye a su temática un trasfondo social, así como un expresionismo derivado de la pintura de Nonell.

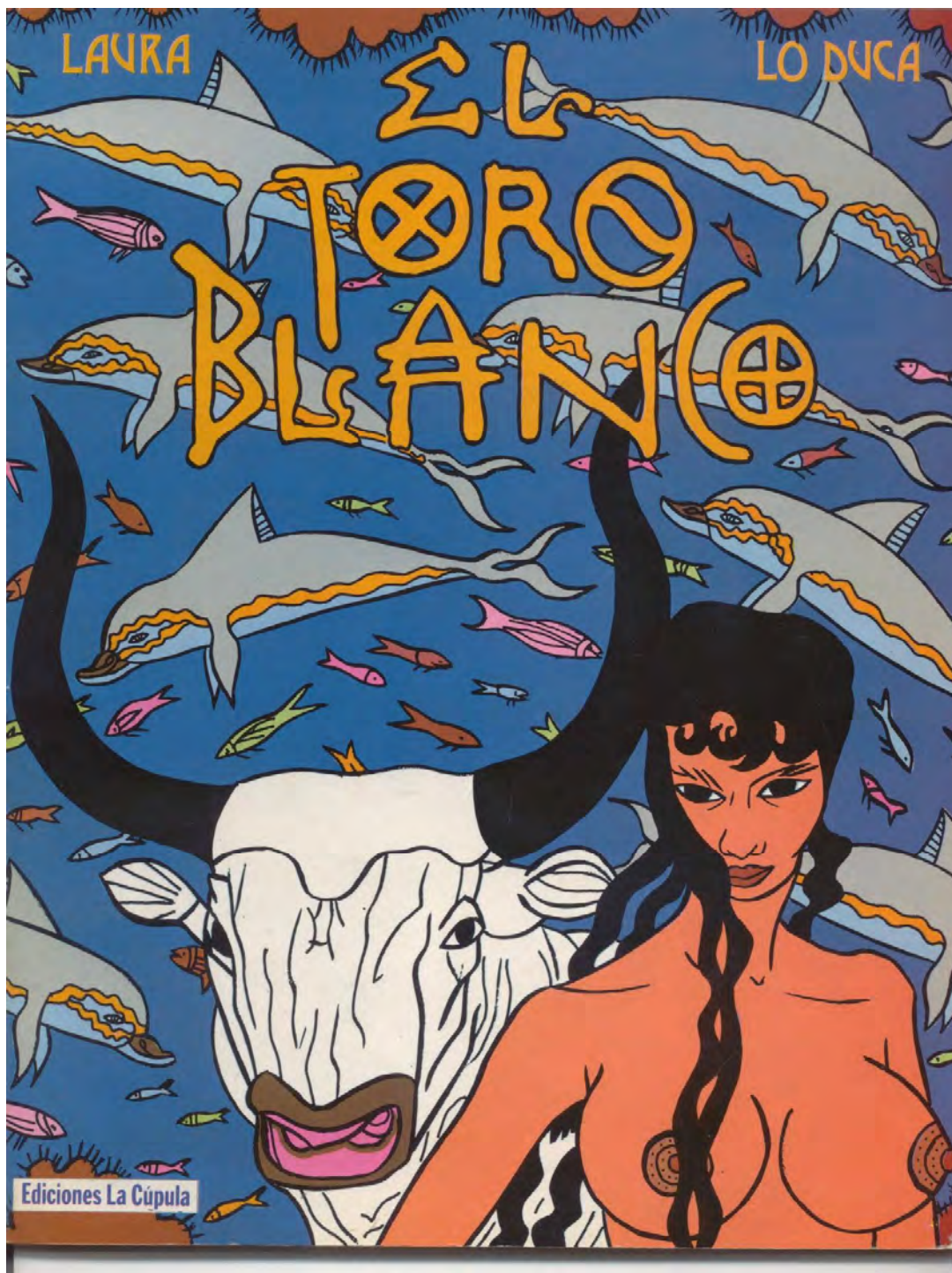
PERIAGO DALMAU, M. Mercè. Dibujante contemporánea barcelonesa. Es-

pecializada en técnicas de ilustración, trabajó para diversas publicaciones y editoriales con dibujos y acuarelas de una singular delicadeza lineal, en torno a temas orientados a un público infantil y juvenil. En 1984 y 1985 estuvo representada en sendas convocatorias del Salón del Cómic y la Ilustración de Barcelona. Su firma es Mercè.

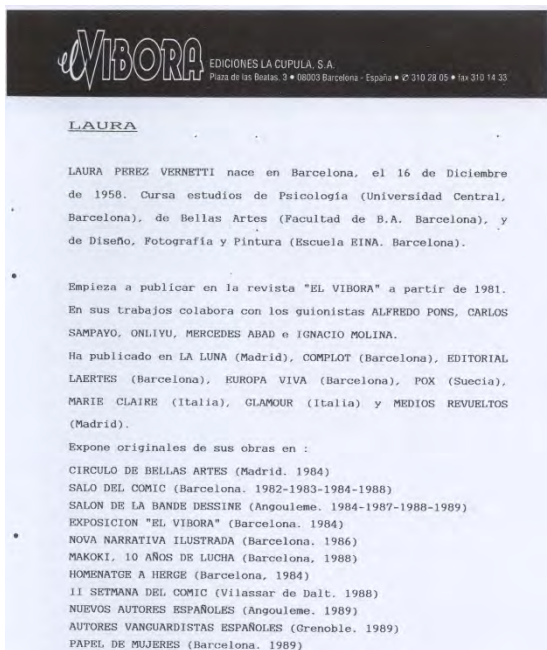
PERICÁS CANTELLAS, Pau. Pintor y dibujante nacido en San Poble (Mallorca) en 1924. Entre sus exposiciones destaca la celebrada en su ciudad natal en 1979, en la que mostró óleos, acuarelas y dibujos acurcelados. En Palma, expuso en la Galería Baari (1982 y 1984). Sus dibujos son un decado de esencialidad y firmeza lineal, logrando definir en profundidad a sus personajes. Sus acuarelas destacan por su frescor, transparencia y nitidez.

PERICÓ, Lluís Carles. Pintor nacido en Barcelona en 1958. Cursó estudios en la escuela Eina de su ciudad natal y comenzó a darse a conocer a comienzos de la década de los 80. Fue seleccionado para participar en el *Saló de Tardor* celebrado en el Tinell barcelonés en 1982. Posteriormente, tenemos noticia de una exposición individual suya en la Sala La Tralla de Vic (1984). Su pintura desarrolla un repertorio de formas geométricas de gran simplicidad, articulándose en grandes espacios de inspiración arquitectónica en el que incluso el soporte desempeña a veces una función estructural.

PERICOT CANALETA, Jordi. Pintor y dibujante nacido en El Masnou en 1931. Estudió filosofía en Barcelona y Francia, donde residió más de diez años, primero en Toulouse y luego en París (1960-69). Desde 1969, expuso individualmente en Toulouse, París, Barcelona (salas Belarté, 1964 y René Métras, 1970-72), Sion (Suiza) Glasgow (Escocia), Bruselas, Bilbao, Madrid, etc. Su



PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL ÁLBUM DE LAURA Y LO DUCA *EL TORO BLANCO*, EDICIONES LA CÚPULA (1989).

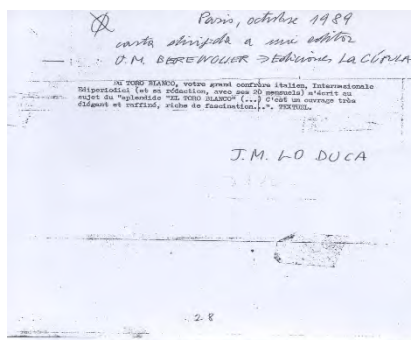


EL VÍBORA, EDICIONES LA CÚPULA (1989), BIOGRAFÍA DE LAURA.

CONTRAPORTADA DEL ÁLBUM Y FOTOGRAFÍA DE LAURA.



PÁGINA DEL PERIÓDICO EL PAÍS (1989), "LA CULTURA", ARTÍCULO DE CARLES SANTAMARÍA SOBRE EL ÁLBUM EL TORO BLANCO "ÍCARO Y EL MINOTAURO, EN CÓMIC", VIÑETA DEL ÁLBUM.



CARTA DIRIGIDA POR JOSEPH MARIE LO DUCA A SU EDITOR J. M. BERENGUER, EDICIONES LA CÚPULA (PARIS, 1989).



PÁGINA DEL PERIÓDICO DE NEW YORK VILLAGE VOICE (USA), VOICE LITERARY SUPPLEMENT, (1990), ARTÍCULO FIRMADO POR ANNE RUBENSTEIN "LA CIUDAD DE TOONS: SPANISH COMICS GET SERIOUS", RESEÑA AL MEJOR ÁLBUM EL TORO BLANCO.

Medios revueltos.

VERANO 1989. 600 Pesetas



Portada:

Ops

Miguel Angel Peña

Jesús Sanz

Juan Luis

Mauro

Jesús Moreno

Fabián

Federico del Barrio

Laura

García Revuelta

Javier Vázquez

Spaka

Keko

Raúl

Jorge Artaño

Javier Olivares

Arturo Revuelta

Ajubel

Enrique Flores

Jorge García

LPO

Lo animo

Xabier B

Roger R

Tin Toy

šlcano a



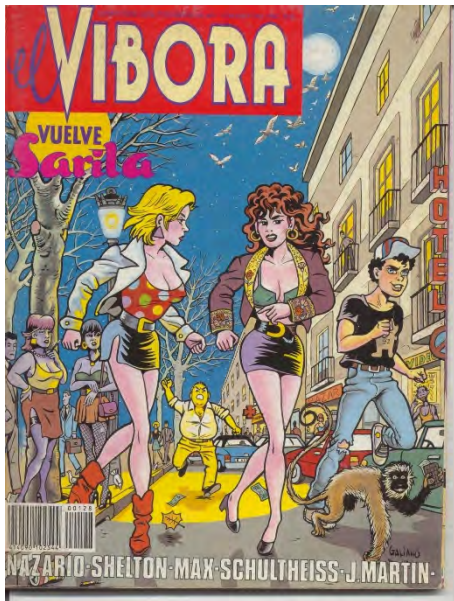
N.º 5 DE *MEDIOS REVUELTOS*, DIRIGIDA POR FELIPE HERNÁNDEZ CAVA (1989).
PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *JUSTINE*.



LAURA



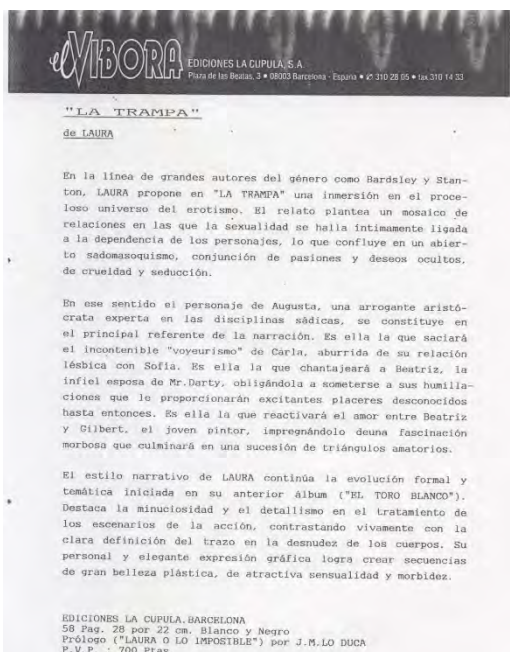
JUSTINE, MEDIOS REVUELTOS, N.º 5 (1989).



N.º 128 DE *EL VÍBORA*, EDICIONES LA CÚPULA (1990). APARECE UN AVANCE DE SU NUEVO ÁLBUM *LA TRAMPA*, Y UNA BIOGRAFÍA-ENTREVISTA POR JESÚS BENAVIDES (*DERECHA*).



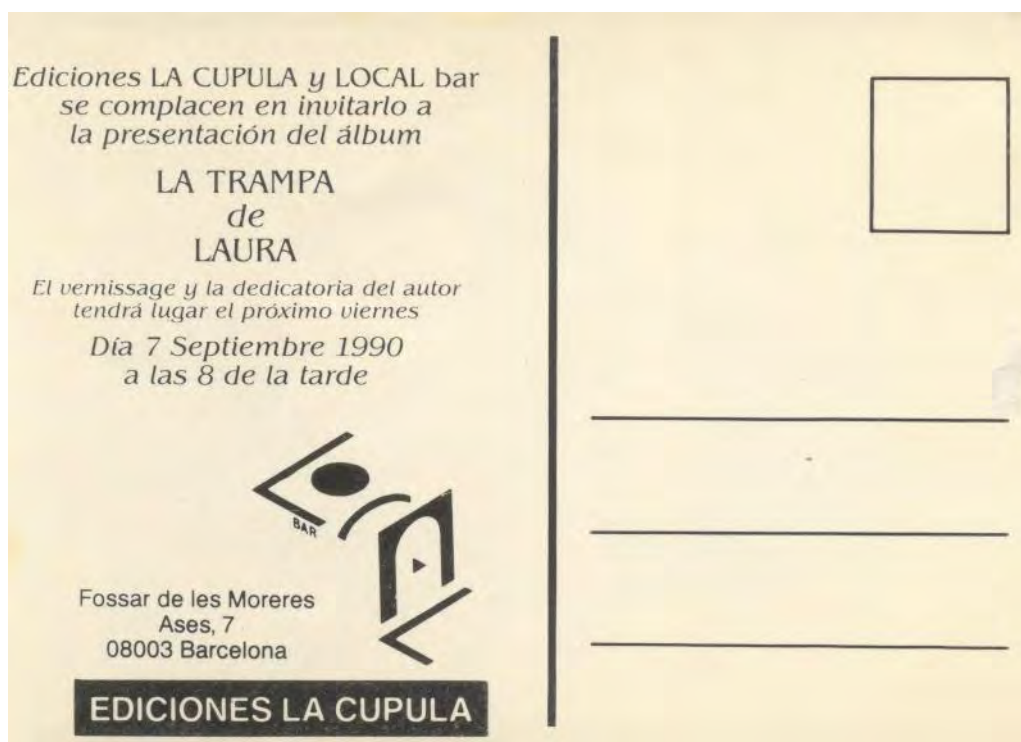
PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL ÁLBUM *LA TRAMPA*, EDICIONES LA CÚPULA (1990). GUIÓN DE LAURA.



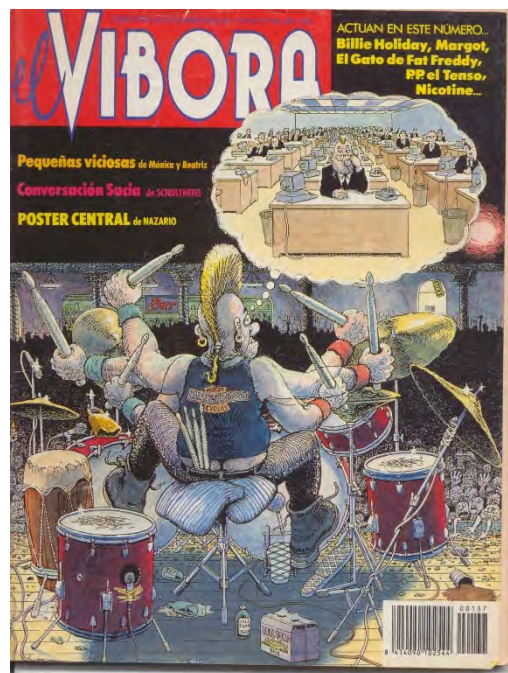
EL VÍBORA, EDICIONES LA CÚPULA (1990).
RESEÑA AL ÁLBUM LA TRAMPA.



CONTRAPORTADA DEL ÁLBUM. FOTOGRAFÍA DE LAURA DE ANDRÉS SALVAREZZA.



TARJETA DE INVITACIÓN A LA PRESENTACIÓN DEL ÁLBUM LA TRAMPA DE LAURA, EDICIONES LA CÚPULA (1990).



N.º 137 DE *EL VÍBORA*, EDICIONES LA CÚPULA (1991).
ÚLTIMO NÚMERO EN EL QUE PUBLICA PARA LA
REVISTA.



PÁGINA DEL PROYECTO DE ÁLBUM DE *EL CABALLERO D'EON - O EL TRAVESTIDO DE ESTADO*, GUIÓN DE LO DUCA. SEGUNDO CAPÍTULO Y ÚLTIMO (ÁLBUM SIN PUBLICAR).



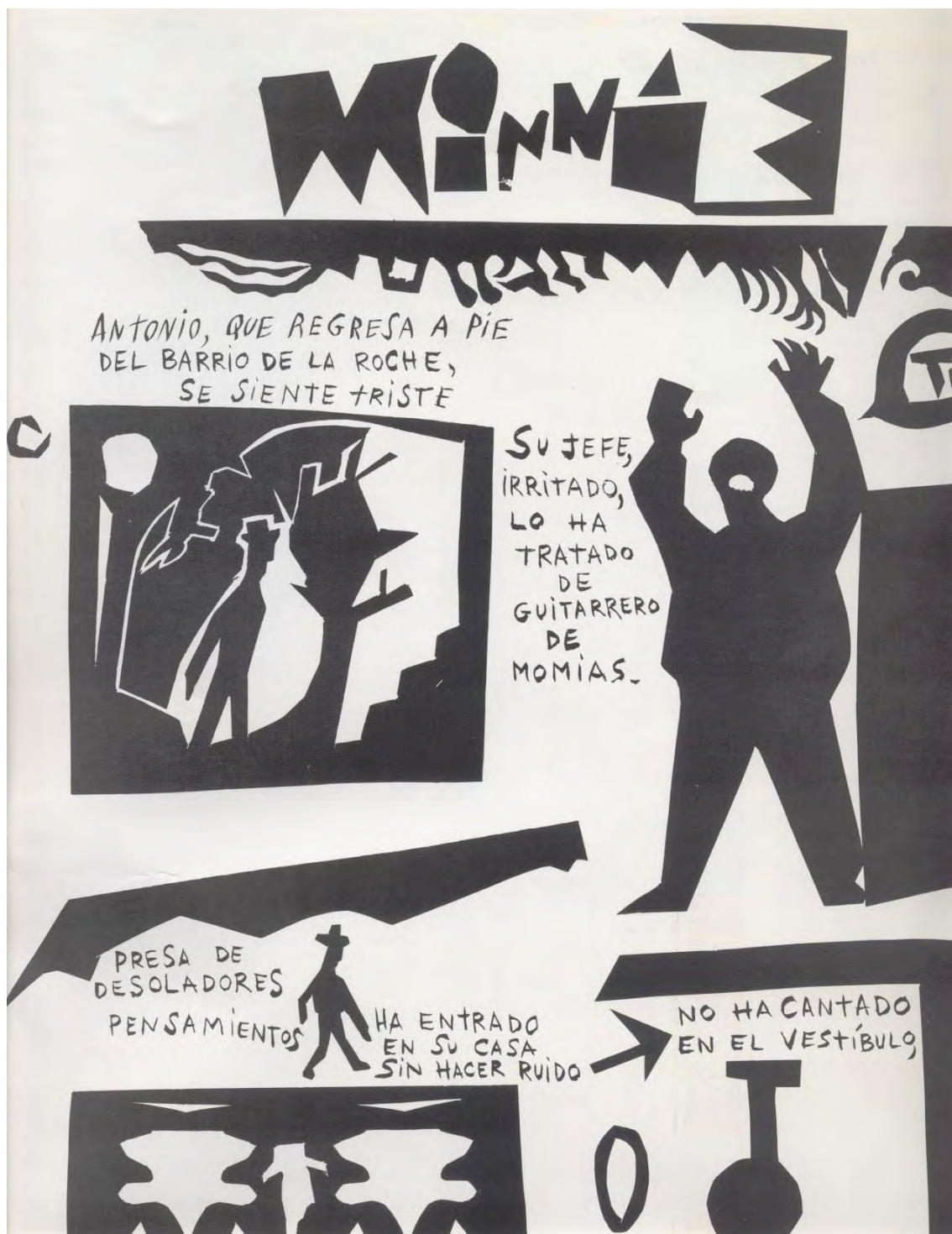
PORTADA DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *NUEVAS VIÑETAS 1991*, INSTITUTO DE LA JUVENTUD Y EL MINISTERIO DE ASUNTOS SOCIALES (1991), "LAURA, ANTOLÓGICA", MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MADRID, SALA MILLARES. INCLUYE: *CLODIA*, *MATRONA IMPÚDICA*, *EMMA ZUNZ*, *MINNIE* (PÁGINAS SIGUIENTES), Y UN REPERTORIO DE SUS PUBLICACIONES Y EXPOSICIONES HASTA 1991.



CLODIA, MATRONA IMPÚDICA, GUIÓN DE ONLIYÚ BASADO EN UN CUENTO DE MARCEL SHWOB (EL VÍBORA, 1983).



EMMA ZUNZ, ADAPTACIÓN DE UN CUENTO DE J. L. BORGES (*EL VÍBORA*, 1984).



PÁGINA DE MINNIE, EXTRAÍDA DE UN PASAJE DE LA VAGABUNDA DE COLETTE (1991), INÉDITA (SE PUBLICARÁ EN EL LIBRO DE LAURA LAS HABITACIONES DESMANTELADAS, EDITIONS DE PONENT (1999).

Laura Pérez Vernetti-Blina

Barcelona,
1958

Cuando empecé a publicar cómics e ilustraciones (1981-82) firmaba con el seudónimo *Maracaibo*. Dos años antes de finalizar sus estudios de Bellas Artes, empieza a dibujar historietas, organizando y exponiendo originales en las Primeras Jornadas de Cómic de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona en mayo de 1981.

En 1981 presenta una historieta corta con guión de Alfredo Pons en la revista *El Vibora*, que se publicará un año más tarde. A partir de este momento empieza a publicar en dicha revista con cierta regularidad. Son historias con guiones de Pons, Rodolfo, Onliyü, Carlos Sampayo, Mercedes Abad, Ignacio Molina. Además dibuja historias con guiones propios, adaptando textos de Borges, Gustav Jung, Kafka, Patricia Highsmith, Maiakovsky, etc.

En 1985 publica algunas viñetas en el álbum *Luxure de Luxe* de la Colección Vertiges Graphiques de la editorial francesa Dominique Leroy.

En 1983 realiza el cartel anunciador de la película en Super 8 *Te espero en las puertas del Infierno*, Hank de Joaquim Moliné.

En 1983 expone originales en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en la muestra itinerante *Perpetuum Mobile*. Esta exposición se ha expuesto en varias ciudades de España y Francia desde 1983 a 1987.

Expone en el Salón de la BD de Angoulême (Francia) en las convocatorias del nuevo cómic español los años 1984, 1987, 1988 y 1989.

Expone en el *Homenatge a Hergé*, *El Museu Imaginari de Tintin* (septiembre a diciembre de 1984) en la Fundación Joan Miró de Arte Contemporáneo de Barcelona. Dicha exposición presenta un catálogo que se publicó también en Francia en Ediciones Casterman.

Expone en la galería Metronom de Arte Contemporáneo de Barcelona en las siguientes exposiciones: *El Vibora* (diciembre de 1984), *Nova Narrativa ilustrada* (abril 1986) y *Makoki, 10 años de lucha* (diciembre-enero de 1988). De esta última exposición se publicó un catálogo y fue itinerante por España.

En 1985 se publica en Francia el álbum *Les triomphes de la bande dessinée* de J.M. Lo Duca en la editorial Dominique Leroy, donde aparece una selección de los mejores autores del mundo sobre el tema del erotismo en la historieta, publicándose un número considerable de viñetas de Laura.

Realiza un corto en Super 8 para el programa *Barcelona/Miniatures* dentro del programa sobre vanguardias *Arsenal* (TV3 Cataluña), dirigido por Manel Huerga, que se emite el 16 de Junio de 1986.

En noviembre de 1986 empieza a publicarse su primera historia larga de 40 páginas, *El Toro Blanco*, con guión de J.M. Lo Duca en la revista *El Vibora* (álbum en 1989).

Publica una historieta corta con guión de Mercedes Abad (Premio *Sonrisa Vertical* 1986) en el álbum *10 Visions de Barcelona* de la editorial Complot, y con la colaboración del Ayuntamiento y la Caixa de Barcelona (abril de 1987). Los originales de dicho álbum se exhibirán en la Casa Elizalde de Barcelona (octubre de 1987), Semana del Cómic en Zeleste de Barcelona (diciembre de 1987), II Semana del Cómic de Vilassar de Dalt (abril de 1988) y Salón del Cómic de Barcelona (1988).

En julio de 1987 publica la portada del libro *El fantasma enamorado* de la escritora Vernon Lee en la editorial Laertes de Barcelona.

Se expone el álbum *El Toro Blanco* en la muestra *Comment on fabrique un roman* de J.M. Lo Duca (Ville de Clamart, París, noviembre a diciembre de 1987).

Expone originales en la II Semana del Cómic de Vilassar de Dalt (abril de 1988).

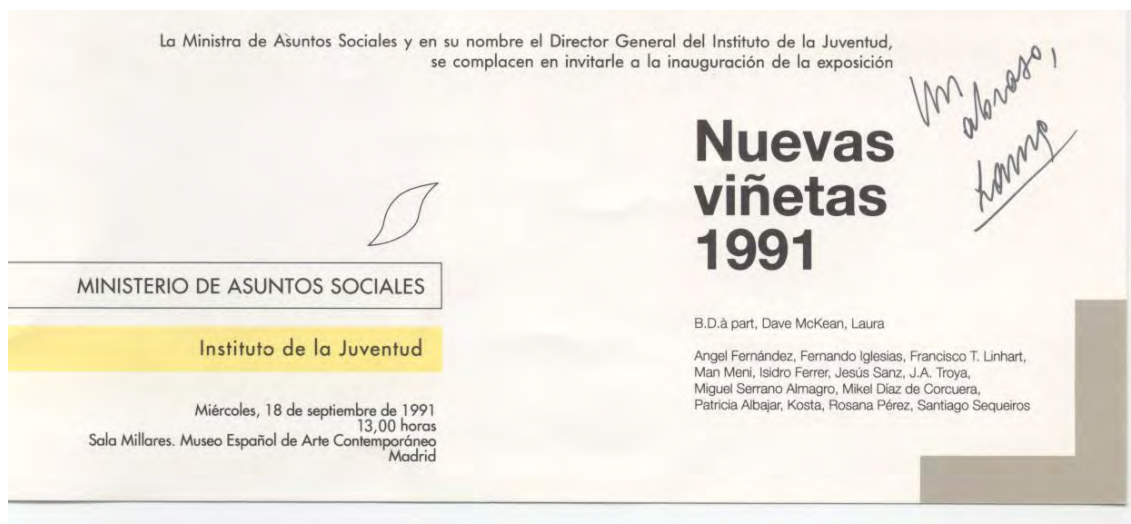
Ha publicado historietas, tiras e ilustraciones en las revistas *El Vibora*, *Moda 1*, *Europa Viva*, *OH Papeles de Fotografía*, *Marie Claire* (edición italiana), *La Luna de Madrid*, *Pox* (Suecia), *Glamour* (Italia), etc.

Publica una serie de ilustraciones en el *Diari de l'Escola d'Estiu* de Barcelona (julio de 1987-88-89).

En 1988 la empresa de papel Torras Ostenschs le encarga una ilustración en color como promoción del papel Adestor, seleccionada por el diseñador y fotógrafo América Sánchez.

Publica ilustraciones en el diario *El Periódico de Catalunya* en el Especial

SE PUBLICA EN ESTE CATÁLOGO LA BIOGRAFÍA, PUBLICACIONES Y EXPOSICIONES DE LAURA HASTA 1991.



TARJETA DE INVITACIÓN A LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN *NUEVAS VIÑETAS 1991*.



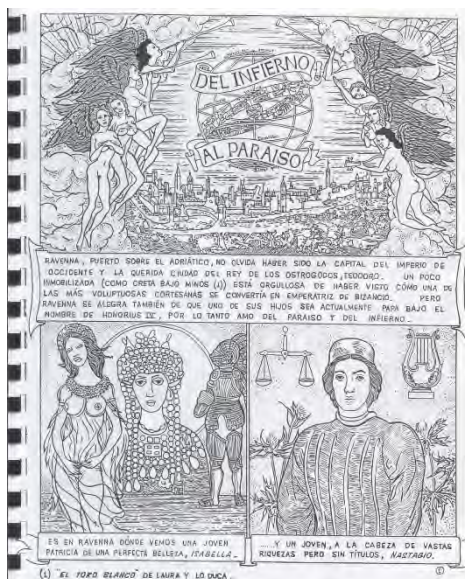
PÁGINA DEL PERIÓDICO *YA*, (1991), "LA CULTURA" ARTÍCULO DE CARMEN DUERTO "NUEVAS VIÑETAS 1991 EN EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO: LOS CÓMICS MÁS JÓVENES" LAURA ANTOLOGICA.



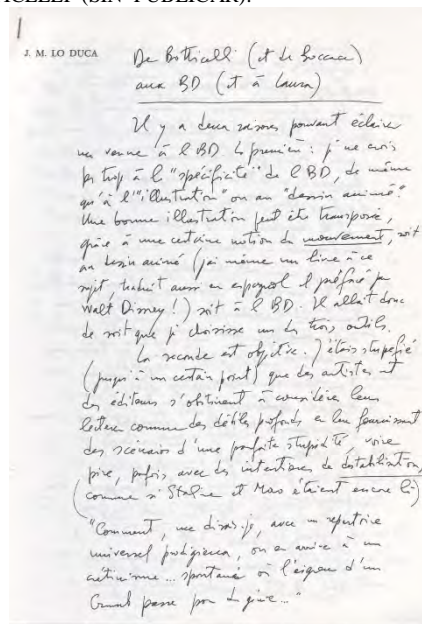
PERIÓDICO EL PAÍS (1991), "LA CULTURA" ANTONIO GUIRAL "NUEVAS VIÑETAS 91 RECOGE LA OBRA DE JÓVENES ARTISTAS".



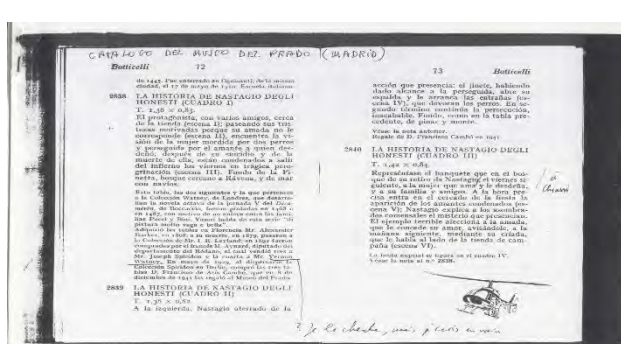
PORTADA DEL ÁLBUM DEL INFIERNO AL PARAISO (1991, LAURA Y GUIÓN DE LO DUCA DE UN CUENTO DEL DECAMERÓN DE BOCCACCIO Y DE CUATRO CUADROS DE BOTTICELLI (SIN PUBLICAR).



PRIMERA PÁGINA DEL ÁLBUM.

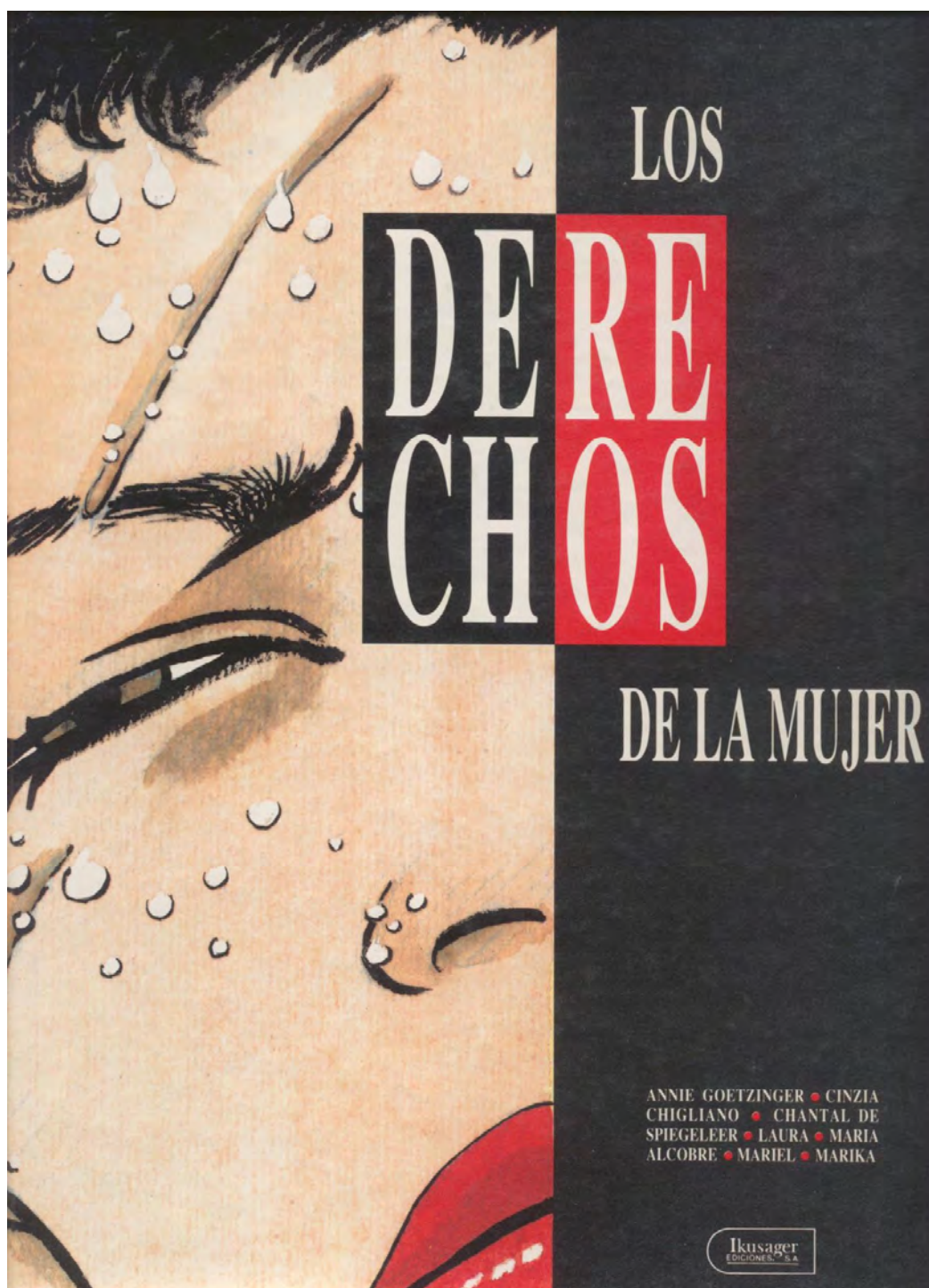


NOVELA-GUIÓN DE LO DUCA.

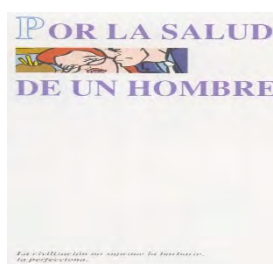


CATÁLOGO DEL MUSEO DEL PRADO (MADRID) BOTTICELLI.

CUADRO DE LA PINTURA DE BOTTICELLI.



PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL ÁLBUM COLECTIVO *LOS DERECHOS DE LA MUJER*, IKUSAGER EDICIONES (1992). PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *POR LA SALUD DE UN HOMBRE*, GUIÓN DE LAURA.





PORTADA DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN VIÑETAS DE ESPAÑA, INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA (1992). INCLUYE LA HISTORIETA CORTA *EL BALCÓN* (EL VÍBORA, 1983), GUIÓN DE LAURA.

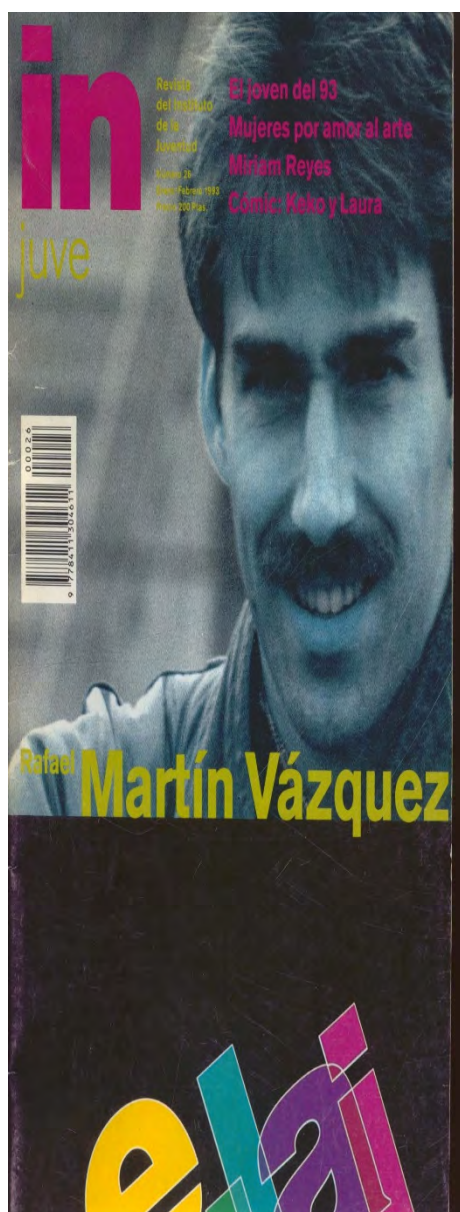
CONTRAPORTADA DEL CATÁLOGO.



EL BALCÓN.



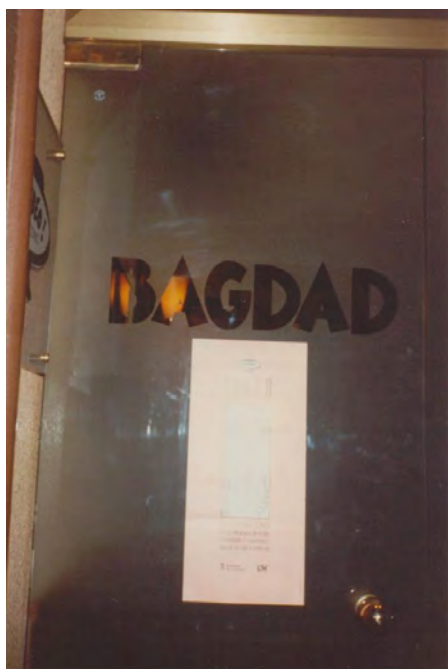
N.º 22 DE *IN JUVE*, EDITADA POR EL INSTITUTO DE LA JUVENTUD (1992). PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *ME QUIERE NO ME QUIERE*, GUIÓN EXTRAÍDO DE *LA BALADA DEL CAFÉ TRISTE*, DE CARSON McCULLERS (DERECHA). INNOVACIÓN DEL FORMATO NUEVO (ALARGADO), ENTRA DENTRO DE SUS HISTORIETAS EXPERIMENTALES.



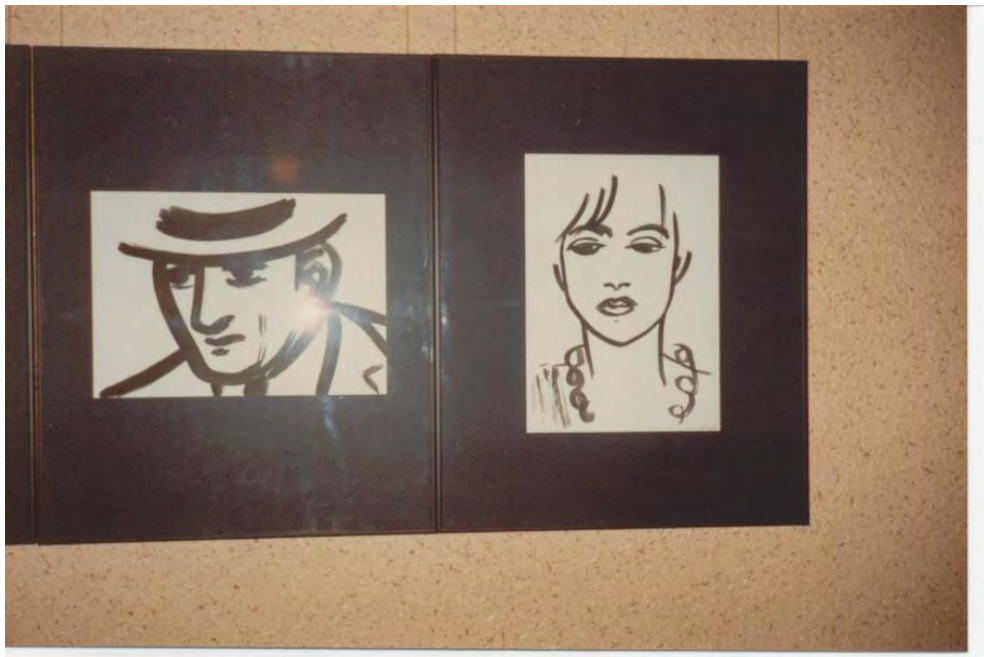
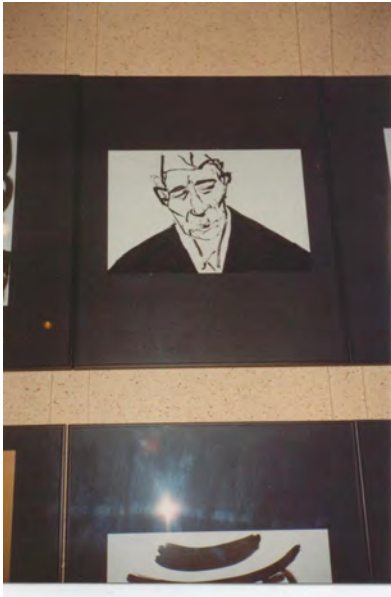
N.º 26 DE *IN JUVE*, EDITADA POR EL INSTITUTO DE LA JUVENTUD (1993).
 PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *EN EL CAFÉ*, ADAPTACIÓN DE UN ARTÍCULO
 DEL ESCRITOR Y PERIODISTA JORGE ASÍS.

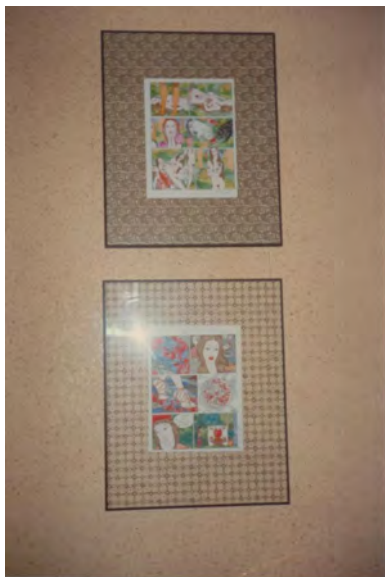
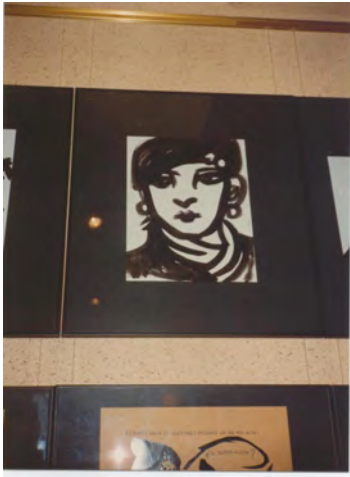


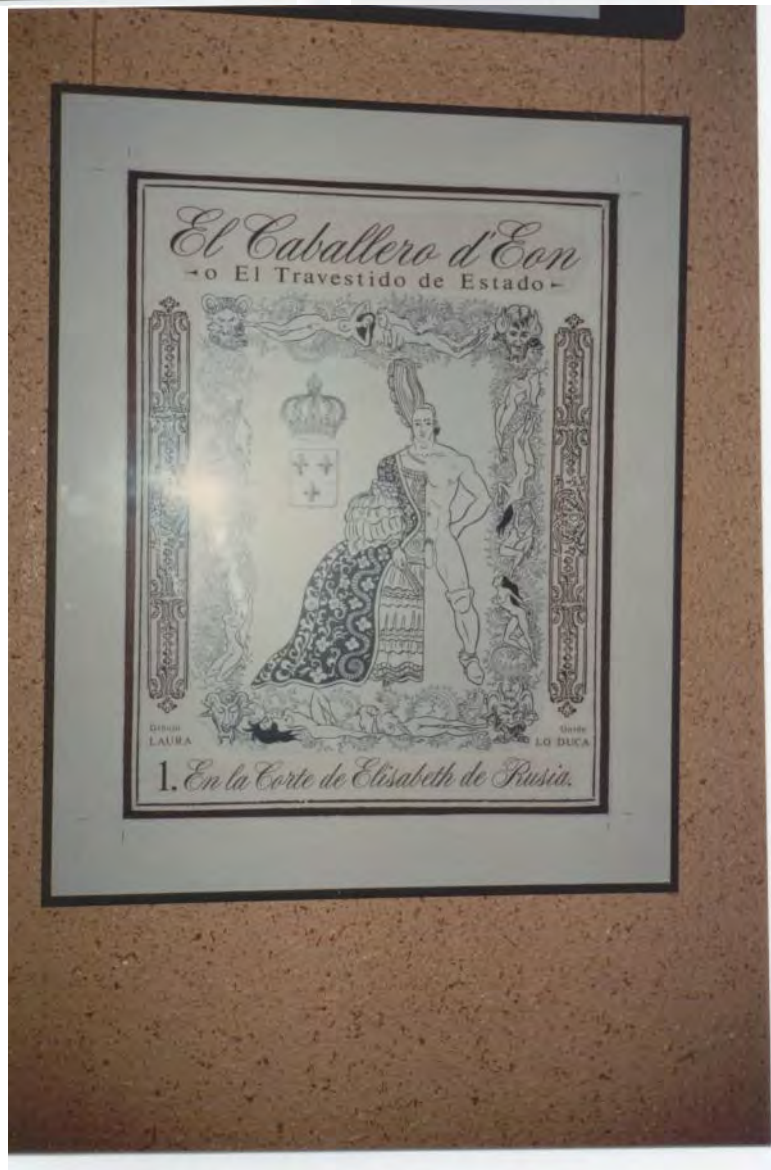
TARJETA DE INVITACIÓN A LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS, ILUSTRACIONES Y PUBLICACIONES DE CÓMIC DE LAURA EN AL BAGDA CAFÉ, AJUNTAMENT DE L'HOSPITALET, BARCELONA (1993).



ENTRADA A LA EXPOSICIÓN.













LA MADRE DE LAURA (*IZQUIERDA*), JOSEPH MARIE LO DUCA (*CENTRO*), LA HERMANA DE LAURA (*DERECHA*). EXPOSICIÓN BAGDAD CAFÉ. (MAYO, 1993).



ANDRÉS SALVAREZZA , EL MARIDO DE LAURA, Y UNA HERMANA DE LAURA (*DERECHA*) EN LA EXPOSICIÓN.



LAURA (*IZQUIERDA*) CON EL EDITOR JAPONÉS OGAWA DE LA EDITORIAL KODANSHA (*DERECHA*), Y LA TRADUCTORA JAPONESA KEIKO SUZUKI (*CENTRO*). EXPOSICIÓN BAGDAD CAFÉ (MAYO, 1993).



PORTADA DEL CATÁLOGO DE *EL TEBEO DEL SALÓ* (1993) DEL SALÓN DEL CÓMIC DE BARCELONA (1993).



LO DUCA (IZQUIERDA) Y LAURA (DERECHA) ONLIYÚ, DERECHA: EL ÚLTIMO DE LA MESA.
EN UNA RUEDA DE PRENSA EN EL SALÓN
DE BARCELONA (1993).



EL GUIONISTA LO DUCA Y LAURA EN UNA RUEDA DE PRENSA DURANTE EL SALÓN DE BARCELONA DE MAYO
DE 1993.



SALÓN INTERNACIONAL DE PRENSA DEL SALÓN DEL CÓMIC DE BARCELONA (1993).



EDICIONES LA CÚPULA.



IKUSAGER EDICIONES.



KODANSHA, EDITORIAL JAPONESA.



LAURA ES ENTREVISTADA POR UN EDITOR EN EL CENTRO DEL SALÓN DE REPRESENTACIÓN DE LAS CASAS EDITORIALES NACIONALES Y EXTRANJERAS.



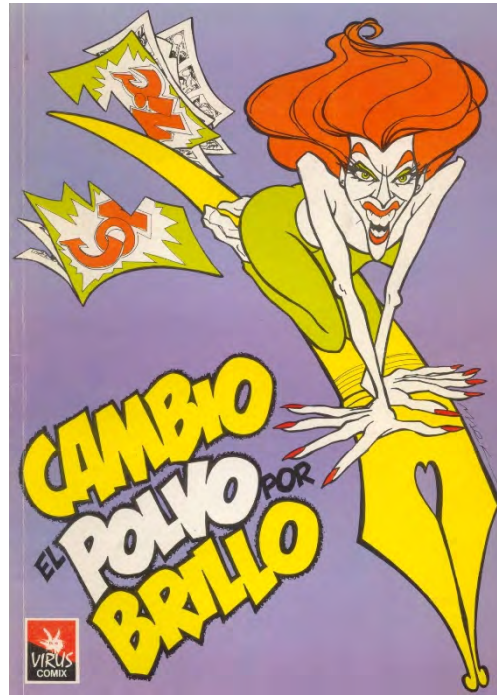
SALA DEDICADA AL PÚBLICO PARA LA EXPOSICIÓN Y VENTA: CASETA DE LA REVISTA *EL VÍBORA* (1993).



EDICIONES GLENAT.



VIRUS COMIX.



PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL ÁLBUM COLECTIVO *CAMBIO EL POLVO POR BRILLO*, VIRUS EDITORIAL (1993). SE PRESENTÓ EN LA CONVOCATORIA DEL SALÓN. PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *SOBRE GUSTOS NO HAY NADA ESCRITO*. (ABAJO).



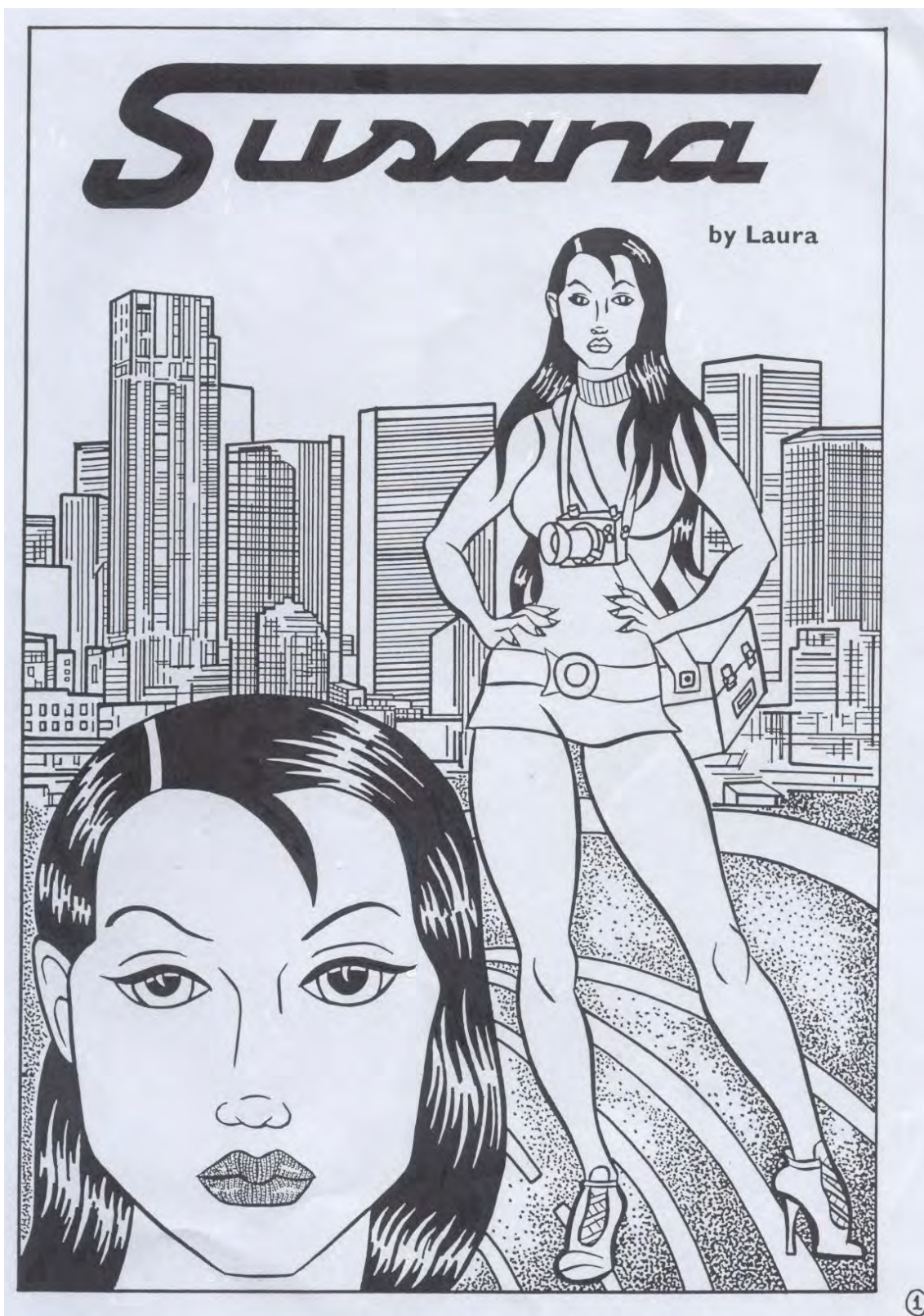


SALA DE EXPOSICIÓN DEDICADA AL PÚBLICO DENTRO DEL SALÓN.



LAURA EN SU ESTUDIO DE BARCELONA (1993).





PORTADA DEL ÁLBUM *SUSANA* PARA LA EDITORIAL KODANSHA (1993), GUIÓN DE LAURA.
(OBRA SIN RECUPERAR).

Once dibujantes europeas presentan en Angulema su irónica visión de los hombres

■ El Salón Internacional de Angulema, recién inaugurado, presenta una amplia oferta de exposiciones, entre ellas la titulada "Vu!" –plasmación gráfica del hombre desde el punto de vista femenino– y un conjunto de obras de Gérard Lauzier, ganador el año pasado y actual presidente del certamen

EMILIO MANZANO
Enviado especial

ANGULEMA. – Egoísta, prepotente, insolidario, torpe, dormilón, borrachuelo, obseso sexual, sucio, zafio y, en contadas ocasiones, objeto de deseo. Así ven las mujeres europeas de hoy al hombre europeo, a juzgar por las planchas de la magnífica exposición "Vu!", inaugurada ayer en el Museo de Bellas Artes de Angulema e integrada por originales de once de las mejores autoras de historietas europeas. La muestra, uno de los mejores platos del succulento menú-expositivo que se sirve estos días en Angulema con motivo de la 21.ª edición del Salón Internacional de la Historieta, recién abierto, a buen seguro indigestará a más de uno de los 100.000 aficionados que cada año concurren a la cita.

"No se trata de denunciar nada, y mucho menos, de ajustar cuentas –explica Florence Delaporte, artífice de la exposición–: se trata de mostrar un aspecto esencial de nuestra realidad, los hombres." "No he querido demostrar ninguna teoría" –insiste Delaporte–. Es una propuesta de trabajo absolutamente abierta a once dibujantes europeas. Las conclusiones de su trabajo las debe sacar el visitante. La única constatación que puede hacerse sin

AN EXPLOSION OF EXHIBITIONS



Dibujo de Gérard Lauzier

tomar partido por una u otra visión es que los hombres, ciertamente, han cambiado mucho, que está emergiendo una nueva identidad masculina."

Las alemanas Bettina Bayerl y Anke Feuchenberger, la francesa Florence Astac, la suiza Ursula Fürst, la italiana Francesca Ghermandi, la belga Dominique Goblet, la finlandesa Kati Kovács, la holan-

desa Liang Ong, la irlandesa Wendy Shea, la británica Jackie Smith y la española Laura son las encargadas de esta irónica y regocijante revisión del varón europeo. Media docena de originales de cada una dibujan un perfil ciertamente poco halagüeño. La burla, el sarcasmo, la caricatura, el agujonazo y, en ocasiones, la crueldad, son la moneda corriente en las once dibujantes.

¿Tienen que cambiar los hombres para dejar de ofrecer esta deplorable imagen al sexo "contrario"? "¿Cambiar? –bromea la finlandesa Kovács, una de las dibujantes mordaces–. Si les va bien así, quagan como hasta ahora."

"Más que hablar de los hombres –explica Delaporte–, la exposición habla de las miradas de las mujeres sobre los hombres. Las aportaciones son muy diferentes, pero la versión de valores es una constante en todas ellas."

Entre tanto mordisco y burla, entre tanto retrato dramático de las relaciones entre hombres y mujeres de repente, seis estampas de felicidad, seis celebraciones serenas de la belleza masculina. Se deben a los pinceles de la barcelonesa Laura que reconoce que su participación está algo "fuera de la onda general". "No es que no esté de acuerdo con la línea general de mis colegas, lo que pasa es que no veo al hombre como enemigo número uno", explica el dibujante, que después de su primera colaboración con el escultor francés Jean Marie Lo Duca (inspirado de joven por Mariné André Breton), trabaja para la editorial japonesa Kodansha.

Otra de las exposiciones insólitas en Angulema, sin duda "convencional", es la de Gérard Lauzier, ganador del gran premio la pasada edición y presidente actual. Lauzier presenta algunos de sus personajes más característicos como Michel Choupon y su última obra teatral: "Ne réveillez pas le, elle est amoureuse". ●

EXPOSICIÓN VU!, LAURA, EN LA 21ª EDICIÓN DEL SALÓN INTERNACIONAL DE ANGOULÊME: ARTÍCULO DEL DIARIO LA VANGUARDIA (1994), SECCIÓN CULTURA, FIRMADO POR EMILIO MANZANO "ONCE DIBUJANTES EUROPEAS PRESENTAN EN ANGULEMA SU IRÓNICA VISIÓN DE LOS HOMBRES".

Un futuro desdibujado

El auge editorial del cómic español no se corresponde con la precaria situación de los au

JAUME VIDAL

Muchos de mis colegas dan largas, intentan que los contraten los editores japoneses, trabajan para la prensa, prueban suerte con la pintura o están buscando un nuevo oficio. Así de crudo definía un dibujante de cómics el actual panorama del profesional de la historieta en España.

Las penurias del dibujante no son una novedad. Decenas de autores de posguerra, que proporcionaron un poco de evasión a una sociedad monótona, no han visto reconocidos los derechos de autor, ni han tenido el agradecimiento social, ni siquiera han podido disfrutar de una jubilación con una mínima seguridad material. Un caso flagrante fue el de Coll, un maestro sin reservas del cómic español. A principios de los sesenta dejó el TBO para dedicarse a trabajar en la construcción. La ruina era inminente económica. Coll acabó trágicamente, quitándose la vida. El dibujante Alfonso Font decía recientemente de este autor: «Si hubiera nacido en Francia, Coll habría disfrutado un placido retiro en un pequeño pueblo de Brivada».

A diferencia de la situación generalizada de los profesionales, el mercado español parece vivir un buen momento. A principios de 1994 aparecieron tres nuevas revistas de historietas. Sin embargo, esta circunstancia es poco más que un espejismo. Los números de estas nuevas publicaciones Top Comics, Vértice y Taurus, las veteranas El Víbora y Cómic, a las que podríamos sumar la publicación crítica Kua, conforman la actual oferta del cómic adulto en España. Si tomáramos los últimos números de todas ellas, obtendríamos que sólo el 35% del material publicado es español. La explotación es clara: comprar material ya editado en el extranjero es más económico que la producción propia.



la historieta. 7 videjuegos lebois. Al dios se han dos. En el de algunas ran un mili maulas, se an comic co bujos anim cin de st uidadad. Los jóve nuc están singular fen por los con en escuelas en las mode caualdad a tá, los ado biando el u vencial. adolevenia gráfica sup dencidad, previen p mienos de un vencia) má variado ha que de cuando los lectores de personalo bajo unote reatid japon en otros ood al, el com Editorial q las chomica nero. Bala chito fan se fusi que poa to que pod amados 7 milia de p ciones dista

Ventas b

Tambien de una serie de temo: dista en el nivel v de si una r los. De la ay de Ca por el cele por Robert publicadori con una re puer en li

las historieta número de pte gicero. Esta última ha publicado exos tan suados como Dragan Ball, que produjo el enorme impio que produjo la serie de dibujos animados ha conseguido vender más de ejemplares en dos ediciones distintas.

Ventas bárbaras

Tambien de Planeta-Agostini es una serie cuyo ventas se han mantenido durante mas de diez años en el nivel más alto que puede dar de si una revista periódica de tohos. De la revista La epoca saluaje de Conan, protagonizada por el celebre guerrero creado por Robert E. Howard, se han publicado cerca de 150 números, con una tirada de 40.000 ejemplares en la actualidad. El personaje: cinto de la serie ha llevado a la realización de la obra, de la que en estos momentos se han publicado los 30 primeros números en segunda edición, con una tirada aproximada de 30.000 ejemplares.

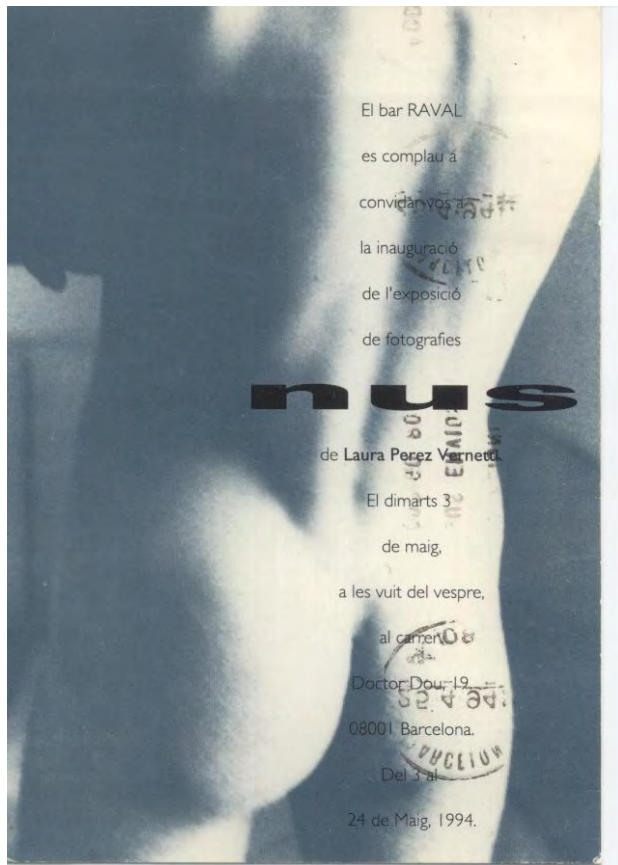
La novela está también aportando un buen brillo al mercado. Un caso emblemático es el del Capitán Trueno, personaje del que, tras remolarse todas sus aventuras en cuadernillos sencillos, se está lanzando una colección de lujosos álbumes que muestran el material del personaje realizado en color.

Mientras que el futuro de los nuevos creadores aparece fuera de registro y con poca media, el público no renuncia a uno de los medios de creación más inmediatos y directos. La prueba son las decenas de miles de visitantes que acuden cada año al Salón del Cómic de Barcelona, que en esta edición tendrá la especial visita de los más destacados autores franceses.



LAURA + DALVI

PÁGINA DEL PERIÓDICO EL PAÍS (1994), CON UNA TIRA A TODA PÁGINA DE LAURA+DALVI. ARTÍCULO DE JAUME VIDAL "UN FUTURO DESDIBUJADO".



INVITACIÓN PARA LA EXPOSICIÓN DE FOTOGRAFÍA DE *DESNUDO* EN EL BAR RABAL DE BARCELONA (1994). EL GALERISTA ANTONIO BARNOLA TOMA A LAURA COMO UNA DE LAS ARTISTAS DE SU GALERÍA A PARTIR DE VISITAR LA EXPOSICIÓN. CUATRO FOTOS DE ESTA EXPOSICIÓN SE EXPONDRÁN EN LA FERIA DE ARCO (1995).



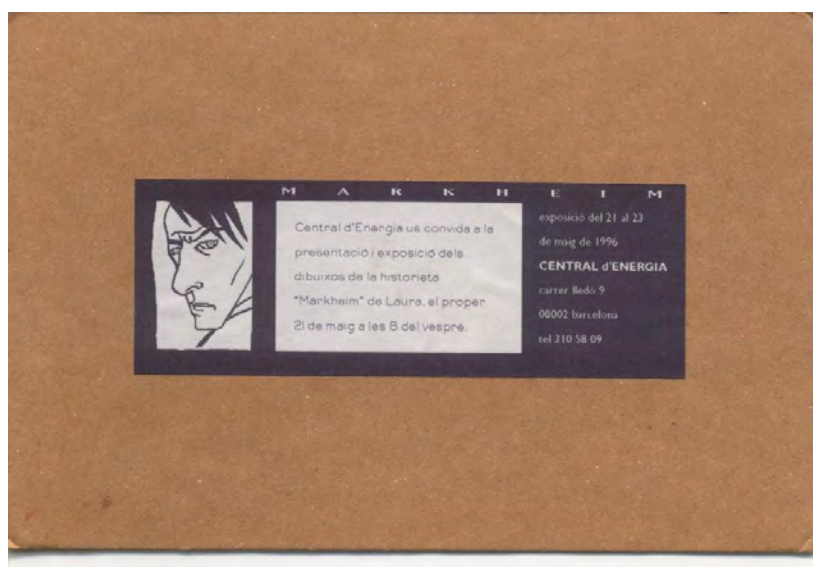
TARJETA DE INVITACIÓN PARA LA EXPOSICIÓN COLECTIVA *EL EROTISMO EN EL ARTE*, GALERÍA LA SANTA, BARCELONA (1994).



Nº 9 DE LA REVISTA *ESTRELLA DE LA CAIXA*, BARCELONA (1995), (ARRIBA IZQUIERDA). PUBLICA DOS IL·LUSTRACIONS PER AL RELAT “DESCRIPCIÓ I LLEUGER MOVIMENT FINAL” DE BERNARDO ATXAGA.



PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL ALBUNCITO, CONTRAPORTADA DEL ÁLBUM.
A MODO DE CUADERNILLO, *MARKHEIM*, (NUEVO FORMATO DE LOS NOVENTA), CAMALEÓN EDICIONES (1996), ADAPTACIÓN DEL CUENTO DE ROBERT LOUIS STEVENSON Y ALFABETOS DISEÑADOS POR ANDRÉS SALVAREZZA. INCLUYE LA HISTORIETA CORTA *MALDITAS RISAS*, GUIÓN DE PERI.



TARJETA DE INVITACIÓN A LA PRESENTACIÓN DEL ALBUNCITO *MARKHEIM* EN LA GALERÍA CENTRAL DE ENERGÍA, BARCELONA (1996).

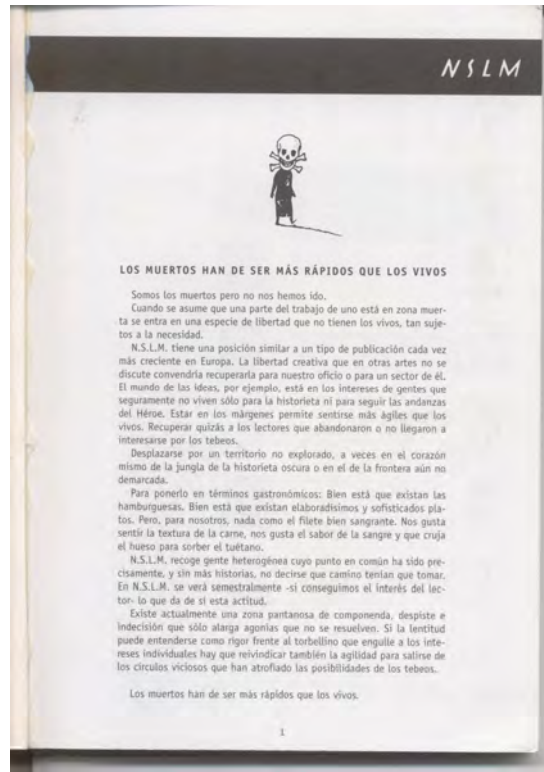


N.º 21 DEL CUADERNILLO-ÁLBUM DE HUMOR
HAY QUE ORGANIZARSE, EDICIONES EL PREGONERO
 (1996), EDITA JAUME VENDRELL EN EL N.º 21 DE SU
 COLECCIÓN EL PREGONERO. GUIÓN DE LAURA.

CONTRAPORTADA DEL ÁLBUM.



PRIMERA PÁGINA DEL ÁLBUM.



N.º 2 DE *NOSOTROS SOMOS LOS MUERTOS*, MONOGRAMA EDICIONES DE MALLORCA DE LA COLECCIÓN MEDIO MUERTO (1996), DIRIGIDA POR EL DIBUJANTE MAX Y PERE JOAN. PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *EROS Y PSIQUE*, GUIÓN DE ONLYIYÚ BASADO EN EL CUENTO DE APULEYO *LAS METAMORFOSIS* (ABAJO).

MANIFIESTO “LOS MUERTOS HAN DE SER MÁS RÁPIDOS QUE LOS VIVOS”.



ARTÍCULO DE *EL PAÍS* (1996), POR RAMÓN DE ESPAÑA.



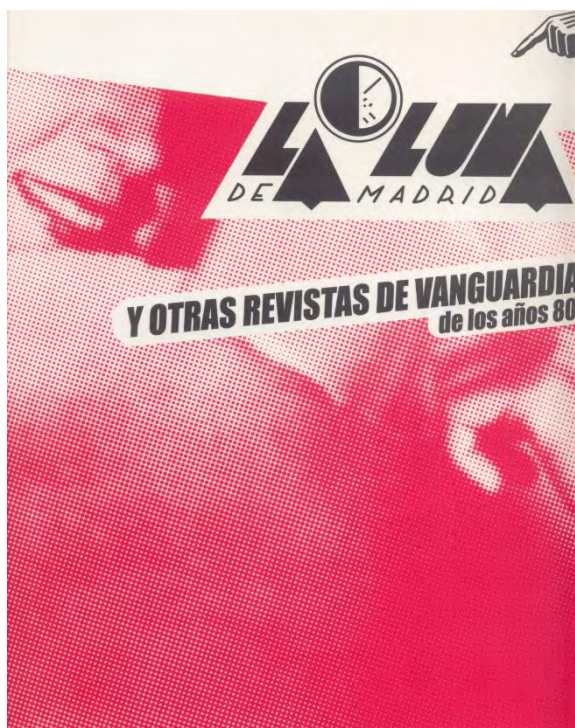
N.º 1 DE *EL OJO CLÍNICO*, COORDINADA POR FELIPE HERNÁNDEZ CAVA, MADRID (1996). PUBLICA LA HISTORIETA *LA VIDA A FUEGO LENTO*, GUIÓN DE LAURA.



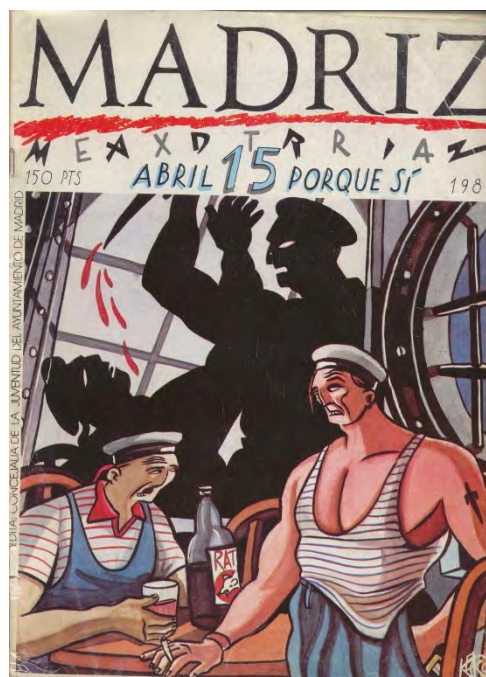
TARJETA DE INVITACIÓN A LA PRESENTACIÓN DEL NÚMERO 1 DE LA REVISTA.



FIRMA DE LAURA.



CUBIERTA DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LA REVISTA *LA LUNA DE MADRID*. Y OTRAS REVISTAS DE VANGUARDIA DE LOS AÑOS 80, BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID, 2008.



PORTADA DE LA REVISTA N.º 15, 1985.



PORTADA DE LA REVISTA *MEDIOS REVUELTOS*, N.º 5, 1989.

DIRECTOR DE LAS PUBLICACIONES: FELIPE HERNÁNDEZ CAVA, EXCEPTO LA LUNA DE MADRID.



N.º 1 DE *EL OJO CLÍNICO*, 1996.

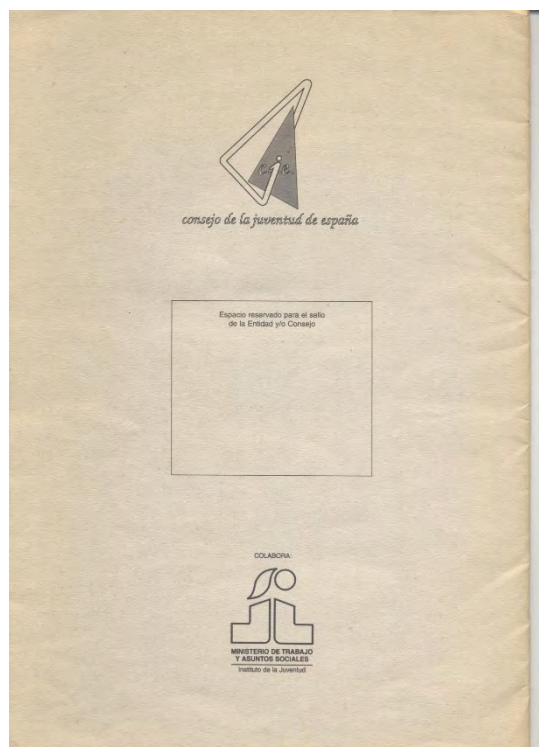


PORTADA DEL CATÀLOGO DE LA 2ª SETMANA DEL CÒMIC GAI I LÈSBIC DE BARCELONA 'GAILESCOMIC; ORGANITZA: CASAL LAMBDA (1996). PUBLICA LA HISTORIETA DE UNA PÀGINA SAFO, GUIÓN DE LAURA.

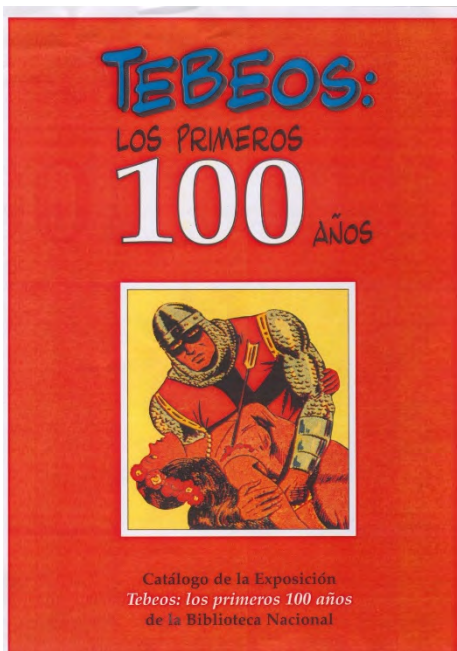


N.º 3 DE NOSOTROS SOMOS LOS MUERTOS, MONOGRAMA EDICIONES (1996), EN EL ESPECIAL "LITERATURA Y CÓMIC". PUBLICA LA HISTORIETA DE UNA PÁGINA LA MELANCOLÍA, ADAPTACIÓN-RESUMEN DE LA MELANCOLÍA Y LA CREACIÓN DE ARISTÓTELES (DERECHA).





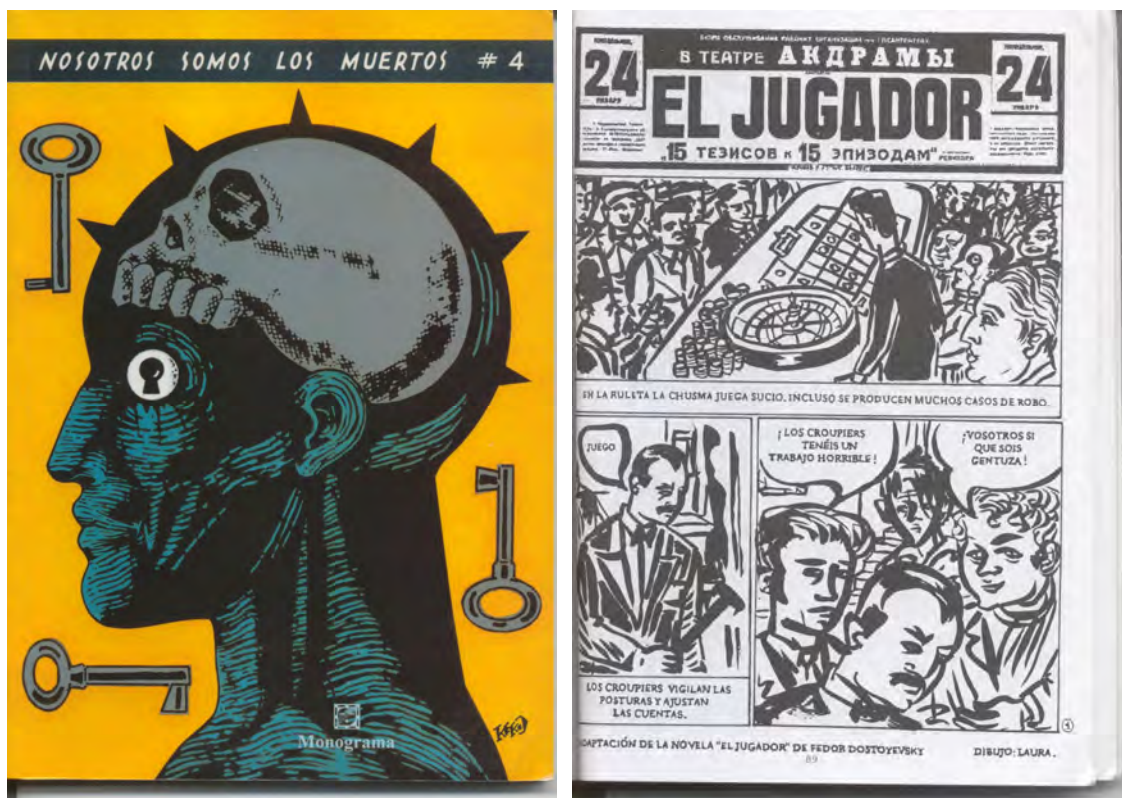
PORTADA DEL ÁLBUM COLECTIVO *SOMOS DIFERENTES SOMOS IGUALES*, CONSEJO DE LA JUVENTUD DE ESPAÑA (1996). PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *LA HISTORIA DE MI VIDA*, GUIÓN DE PERI (ARRIBA IZQUIERDA). DERECHA: CONTRAPORTADA. ABAJO IZQUIERDA: *LA HISTORIA DE MI VIDA*. DERECHA: ARTÍCULO DEL PERIÓDICO *EL PAÍS* (1997), "EL CÓMIC SE UNE CONTRA EL RACISMO". EL DIBUJANTE FORGES FIRMA LA PORTADA DEL CÓMIC BILINGÜE.



CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *TEBEOS: LOS PRIMEROS 100 AÑOS*, BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID. ARTÍCULO DEL PERIÓDICO *EL PAÍS*, E. SAMANIEGO.



SE EXPONEN DOS PÁGINAS (40-41) DEL ÁLBUM DE LAURA Y LO DUCA *EL TORO BLANCO*, EN LA EXPOSICIÓN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID (1997).



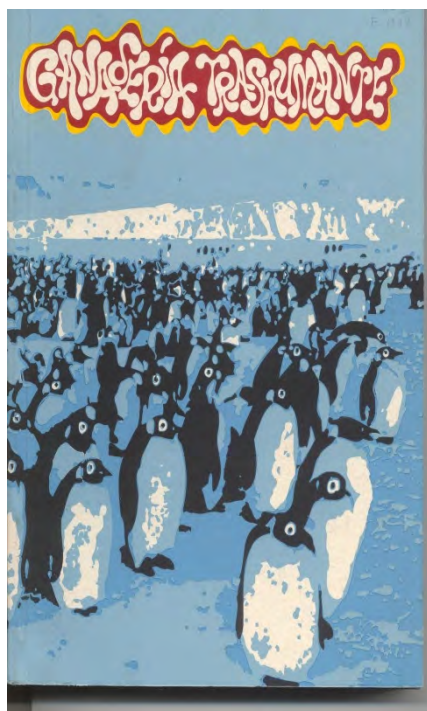
N.º 4 DE *NOSOTROS SOMOS LOS MUERTOS*, MONOGRAMA EDICIONES DE PALMA DE MALLORCA (1997). PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *EL JUGADOR*., ADAPTACIÓN DE LAURA DE LA NOVELA *EL JUGADOR* DE FIODOR M. DOSTOYEVSKI.



PÁGINA DE LA HISTORIETA CORTA *LAS PEQUEÑAS COSAS*, GUIÓN DE ONLIYÚ, N.º 9 DE UNA NUEVA REVISTA NACIDA EN LOS NOVENTA *RAU*, BARCELONA (1996).



PORTADA DEL DICCIONARIO DE USO DE LA HISTORIETA ESPAÑOLA (1873-1996) (ARRIBA)
DE JESÚS CUADRADO, MADRID (1997). INCLUYE A LAURA EN LA PÁGINA 435 (ABAJO).



(ARRIBA IZQUIERDA): PÁGINA DE UNA DE SUS HISTORIETAS DE HUMOR DE LA SERIE *TOPOLINI* DEL PERSONAJE-RATÓN, PUBLICADO EN EL MINIDESPLEGABLE *PICCOLINO*, EDITADO POR SERGI IBAÑEZ, BARCELONA (1998). (ABAJO IZQUIERDA): N.º 1 DE *GANADERÍA TRASHUMANTE*, VALENCIA (1998). PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *EXTRAÑOS EN UN TREN* (DERECHA), GUIÓN ADAPTADO DE LAURA DEL LIBRO DE PATRICIA HIGHSMITH., Y LA PÁGINA DE DIBUJOS DE DIFERENTES RATONE EN LA SECCIÓN DE ESTE NUEVO *COMIC-BOOK* DEDICADO EN HOMENAJE A MICKEY MOUSE (ARRIBA DERECHA).



N.º 5 DE *NOSOTROS SOMOS LOS MUERTOS*, CAMALEÓN EDICIONES (1998), DIRIGIDA POR MAX Y PERE JOAN. PUBLICA LA HISTORIETA DE UNA DE PÁGINA SAFO, GUIÓN DE LAURA.



PRIMERA PÁGINA DE LA HISTORIETA *UN HOMBRE PODEROSO*, GUIÓN ADAPTADO POR LAURA DEL CUENTO *DÉJEME SUS OREJAS* DE EDWARD WELLEN, N.º 4 DE *IDIOTA Y DIMINUTO*, MADRID (1998). OTRA REVISTA QUE SURGE EN LOS NOVENTA.



PRIMERA PÁGINA DE LA HISTORIETA CORTA *TOBERMORY* CON GUIÓN ADAPTADO POR LAURA DEL CUENTO DE SAKI, N.º 8 DE *COMO VACAS MIRANDO EL TREN*, VALENCIA (1999).



N.º 5 DE *IDIOTA Y DIMINUTO*, MADRID (1999). PUBLICA LA HISTORIETA *THE ANSWER*, GUIÓN DE JORGE ZENTNER.



PRIMERA PÁGINA DEL NUEVO ÁLBUM DE LAURA Y LO DUCA *LAS MIL Y UNA NOCHES*. "PRIMERAS LUNAS". ADAPTACIÓN LIBRE DE LO DUCA. N.º 2, EDITORIAL ASOCIACIÓN 6 (1999). Y N.º 3, EDITA INREVÉS (1999). COLECCIÓN NSLM (MEDIO MUERTO, DIRIGIDA POR MAX

TARJETA DE INVITACIÓN A LA PRESENTACIÓN DEL ÁLBUM *LAS MIL Y UNA NOCHES*.

El tabaco causa 45.000 muertes anuales en España

PAGINA 72

Actual

Subastan un cuadro de Cézanne por más de 4.700 millones

PAGINA 73

JUEVES, 9 DE DICIEMBRE DE 1999

Diario de Mallorca

71

COMIC

Laura: "El erotismo no debe tratarse con brutalidad y crudeza, sino con elegancia"

La dibujante, una de las autoras más notables del cómic español, publica obra en 'Medio muerto', colección dirigida por Max y Pere Joan

GABRIEL RODAS. Palma.

Docuente, ilustradora y, ante todo, historiadora, Laura Pérez Vernet-Bilbao (Barcelona, 1958) está considerada como una de las autoras más sobresalientes del cómic español. Max y Pere Joan, responsables de la colección *Medio muerto*, publicarán los próximos días la segunda parte del álbum *Las mil y una noches*, versión de los clásicos cuentos orientales, "pero sin censura", matiza Laura, nombre por el que es conocida y firma todos sus trabajos.

"Se trata de una obra erótica no apta para el público infantil", precisa Laura, pero es un erotismo bastante elegante, misterioso y sutil. El suyo es un enfoque distinto al que suelen dar la mayoría de autores al abordar este tema. "En España domina una visión del erotismo muy cruda, directa y vulgar, rústico y sin", y añade: "Es un enfoque distinto al que suelen dar la mayoría de autores al abordar este tema. En España domina una visión del erotismo muy cruda, directa y brutal, un hecho que obedece quizás a la autoría masculina".

Ouesta la dibujante de rodearse de guionistas diferentes (Ouliy, Felipe Hernández Cava) cada vez que afronta una nueva publicación, ya que, según dice, eso le permite "demostrar las diferentes posibilidades que ofrece el lenguaje de la historieta".

En esta ocasión regresa a Joseph-Marie Lo Duca, con quien ya trabajó en *El toro blanco* y *El caballero d'En* (ambos en *El Víbora*). "Es un gran escritor francés y afamado erotomano que estableció una estrecha amistad con Jean Cocteau y Picasso. Soy la única dibujante que ha trabajado con él, lo que me llena de orgullo. Es un autor que diferencia muy bien entre erotismo y pornografía".

El erotismo y la experimentación son dos temas recurrentes en la producción de Laura. "En Madrid me piden áreas de experimentación, allí son dramáticos, melancólicos y tristes. En el Mediterráneo, en cambio, prefieren el humor y el erotismo. Tienen una visión menos pesimista que en el interior; la historieta suele ser más vital y positiva. Max siempre me pide erotismo. Es que le gusta mucho Crumb", aclara.

Con el autor de *El príncipe del sueño del Sr. T.* y también con Pere Joan, coincidió Laura en la "etapa dura" de *El Víbora*, la revista que, dirigida por Josep Maria Berenguer, aglutinó en los ochenta a las firmas del mercado subterráneo y ácrata. "El Víbora ya no es lo que era. Hoy aporta menos elementos culturales y tiene menos nivel gráfico", sostiene.

En plena crisis industrial, Laura se vino al proyecto que en 1993 prosiguen en funcionamiento Max y Pere Joan, *Novelas sobre las muertes*, publicación independiente que será entre-



Arriba, la dibujante y guionista barcelonesa Laura. A la izquierda, contraportada de su álbum 'Las mil y una noches'.
Fotografía: Andrés Salazar

"En esos países la tirada es mayor, pagan mejor y se trata de un modo más serio, como si tuviera el nivel de cualquier otro artista. Al contrario que en España, donde los medios de comunicación apenas nos prestan atención", denuncia.

Pero no sólo la historieta centra el quehacer diario de esta autodidacta de 41 años que abandonó los estudios de Bellas Artes para dedicarse al cómic; también el diseño y la ilustración (para *Maria Claire* y *Glamour Internacional*) le interesan. "La historieta es lo más importante, pero si tengo tiempo me sumerjo en otros campos", confiesa.

"La ilustración está mejor pagada que la historieta, que requiere más esfuerzo", sostiene. Una ilustración es una viñeta, y una página de una historieta, son doce viñetas. Pero cualquier área me sirve para aportar nuevos elementos a la historieta. Me animo de modo paralelo", señala.

Optimista ante el futuro del cómic: "A los dibujantes nos molaban, pero

siempre sobrevivimos", sostiene que el lenguaje de la historieta requiere aprendizaje. "Si no lees cómics desde pequeño es difícil que lo hagas de adulto, pues te será difícil asimilarlos".

Ella se inició en la lectura de historietas a través de *Pulgarcito*, *Pilote*, *Marynorias*, *Corriere del Piccoli* y otros cómics de chicas que "tenían un excelente nivel gráfico, cuyo estilo reivindicó el mismo Roy Lichtenstein, pero unos guiones repetitivos y poco creativos, muy de moralina", nada que ver con el estilo que define a la autora.

"Mi obra no quiere ensalzar a la mujer. En todo caso está adscrita al postfeminismo. La mujer es importante, sí, pero también lo es el hombre. Y la sexualidad debe estar presente, pero no como aquellos cómics de antaño, donde había besos de pasada", argumenta.

Sus viñetas incluyen referencias al

...
"Si algo ha conseguido el manga es enganchar a un buen número de chicas adolescentes, y lo ha logrado con unos guiones patéticos"
...

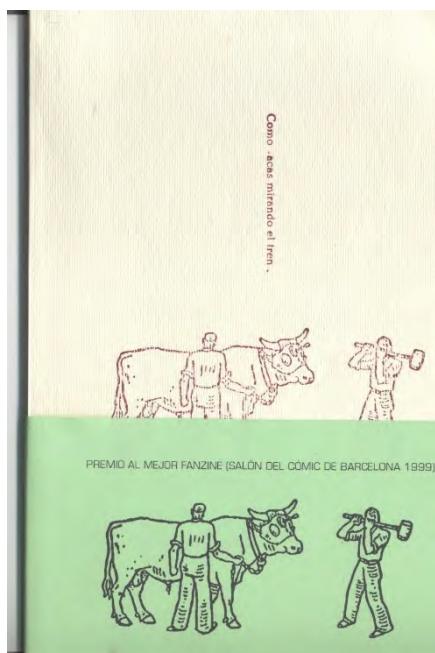
andamosquismo. "Con mujeres y hombres amonizados y humillados", aunque aclara: "Me desagradan las situaciones de dominio y sumisión; lo odio para anular todo eso".

"El mundo del cómic está dominado por los hombres", lamenta Laura, referente de la "historieta femenina" racional, junto a María Colino y Anna Mielles.

"Ser mujer en este negocio te hace sentir algo aislada y solitaria. Pero esto no sucede entre los autores, sino con los editores. En ellos todavía persiste cierto aspecto carca y machista", afirma.

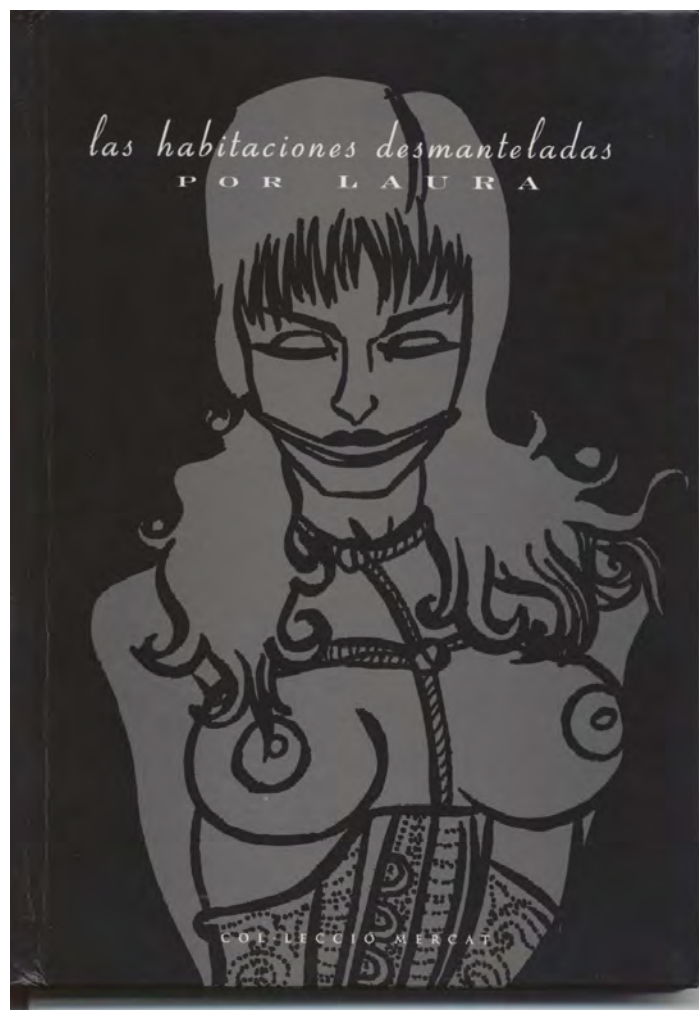
La dibujante y guionista reconoce que no son muchas las lecturas de cómics, a pesar de que las autoras "no vendemos nada mal". "No hay constancia de que las chicas lean. Si algo ha conseguido el manga es enganchar a un buen número de chicas adolescentes. Y lo ha conseguido con unos guiones patéticos", argumenta.

PÁGINA DEL DIARIO DE MALLORCA (1999). ENTREVISTA A LAURA POR GABRIEL RODAS EN EL ARTÍCULO LAURA: "EL EROTISMO NO DEBE TRATARSE CON BRUTALIDAD Y CRUDEZA, SINO CON ELEGANCIA". VIÑETA DEL ÁLBUM LAS MIL Y UNA NOCHES.



N.º 9 DE *COMO VACAS MIRANDO EL TREN*, VALENCIA (1999). OBTENIENDO EL PREMIO AL MEJOR *FANZINE* DEL CÓMIC DE BARCELONA 1999. PUBLICA LA SERIE DE HUMOR *TOPOLINI* (DERECHA).





PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL ÁLBUM DE LAURA *LAS HABITACIONES DESMANTELADAS*, EDICIONS DE PONENT (1999), COLECCIÓN MERCAT, N.º 9. EDICIÓN DE PACO CAMARASA Y MC DIEGO, (ALICANTE).

RECOPILACIÓN DE HISTORIETAS DE SUS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS, ALGUNAS INÉDITAS (LA MAYORÍA) Y OTRAS YA PUBLICADAS: VERSUS.

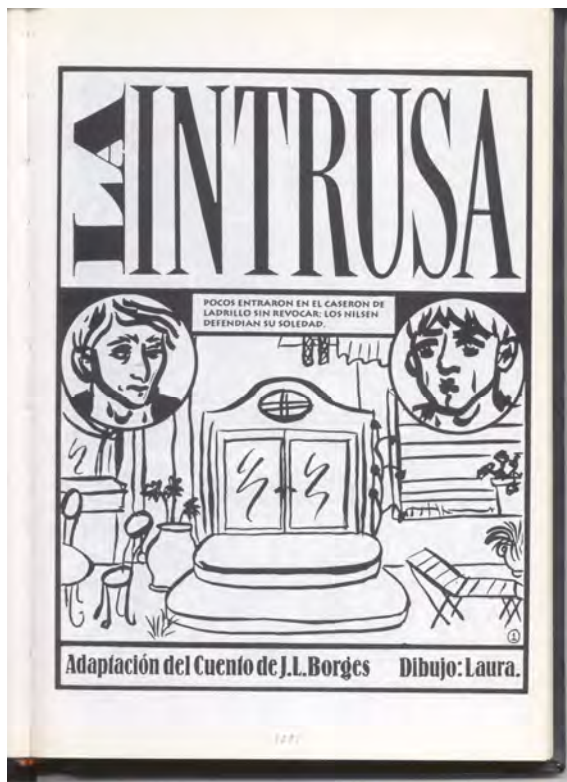




PRIMERA PÁGINA DE LA HISTORIETA *ALADINO*, ADAPTACIÓN LIBRE DE LO DUCA (INÉDITA).



PRIMERA PÁGINA DE LA HISTORIETA *LO QUE QUIERO SER*, GUION DE FELIPE HERNÁNDEZ CAVA (INÉDITA).



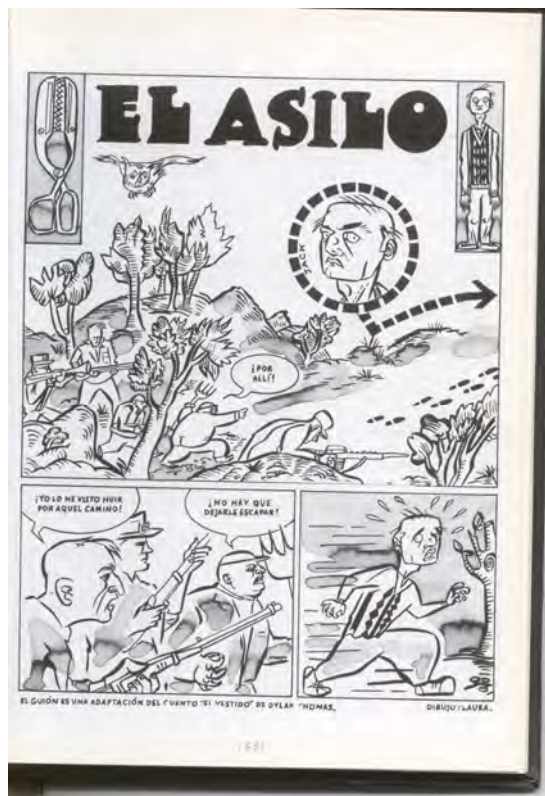
PRIMERA PÁGINA DE LA HISTORIETA *LA INTRUSA*, ADAPTACIÓN DEL CUENTO DE J. L. BORGES (INÉDITA).



HISTORIETA *LONDRES. ABRIL. 1970*, GUION DE FELIPE HERNÁNDEZ CAVA (INÉDITA).



PRIMERA PÁGINA DE LA HISTORIETA *LOS SUEÑOS DE THOMAS*, ADAPTACIÓN DEL LIBRO *LAS CONFESIONES DE UN FUMADOR DE OPIO* DE THOMAS DE QUINCEY (INÉDITA). (IZQUIERDA). DERECHA: PÁGINA MUY DRAMÁTICA DE *LOS SUEÑOS DE THOMAS* (INÉDITA).



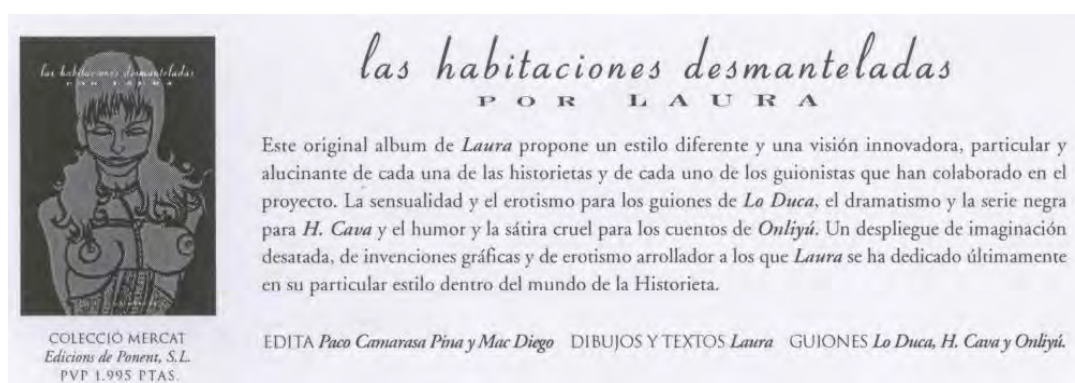
PRIMERA PÁGINA DE LA HISTORIETA *EL ASILO* ADAPTACIÓN DEL CUENTO *EL VESTIDO* DE DYLAN THOMAS (IZQUIERDA). DERECHA: PÁGINA MUY CONCEPTUAL DE *EL ASILO* (INÉDITA).

(1996).

(INÉDITA).



PRIMERA PÁGINA DE LA HISTORIETA *SAGRERA CITY*, GUIÓN DE SHIGALIOV (INÉDITA).



TARJETA DE INVITACIÓN A LA PRESENTACIÓN DEL ÁLBUM DE LAURA *LAS HABITACIONES DESMANTELADAS* DE EDICIONS DE PONENT, DE LA COLECCIÓN MERCAT (1999).



REVISTA VOLUMEN UNO (1999), ARTÍCULO DE FRANCISCO NARANJO "LAS HABITACIONES DESMANTELADAS", VIÑETA DE EMBRIAGUECES, LAURA Y LO DUCA (IZQUIERDA). DERECHA: PERIÓDICO EL PAÍS (2000), ARTÍCULO DE JAUME VIDAL "LAURA RESUME EN UN ÁLBUM SUS VEINTE AÑOS COMO DIBUJANTE DE HISTORIETAS". VIÑETA DE EL ASILO, ADAPTACIÓN DE UN CUENTO DE DYLAN THOMAS. CENTRO: DIARIO DE LEVANTE (2000), SECCIÓN CULTURA, ARTÍCULO DE JUAN CAMPOS "RIQUEZA Y VARIEDAD DE ESTILOS". PORTADA DEL ÁLBUM. (ENTRE OTRAS CRÍTICAS).



N.º 9 DE *IDIOTA Y DIMINUTO*, MADRID (2000). PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *LA ANTIPATÍA DE LADY ANNE*, GUIÓN ADAPTADO DEL CUENTO DE SAKI. (ABAJO).

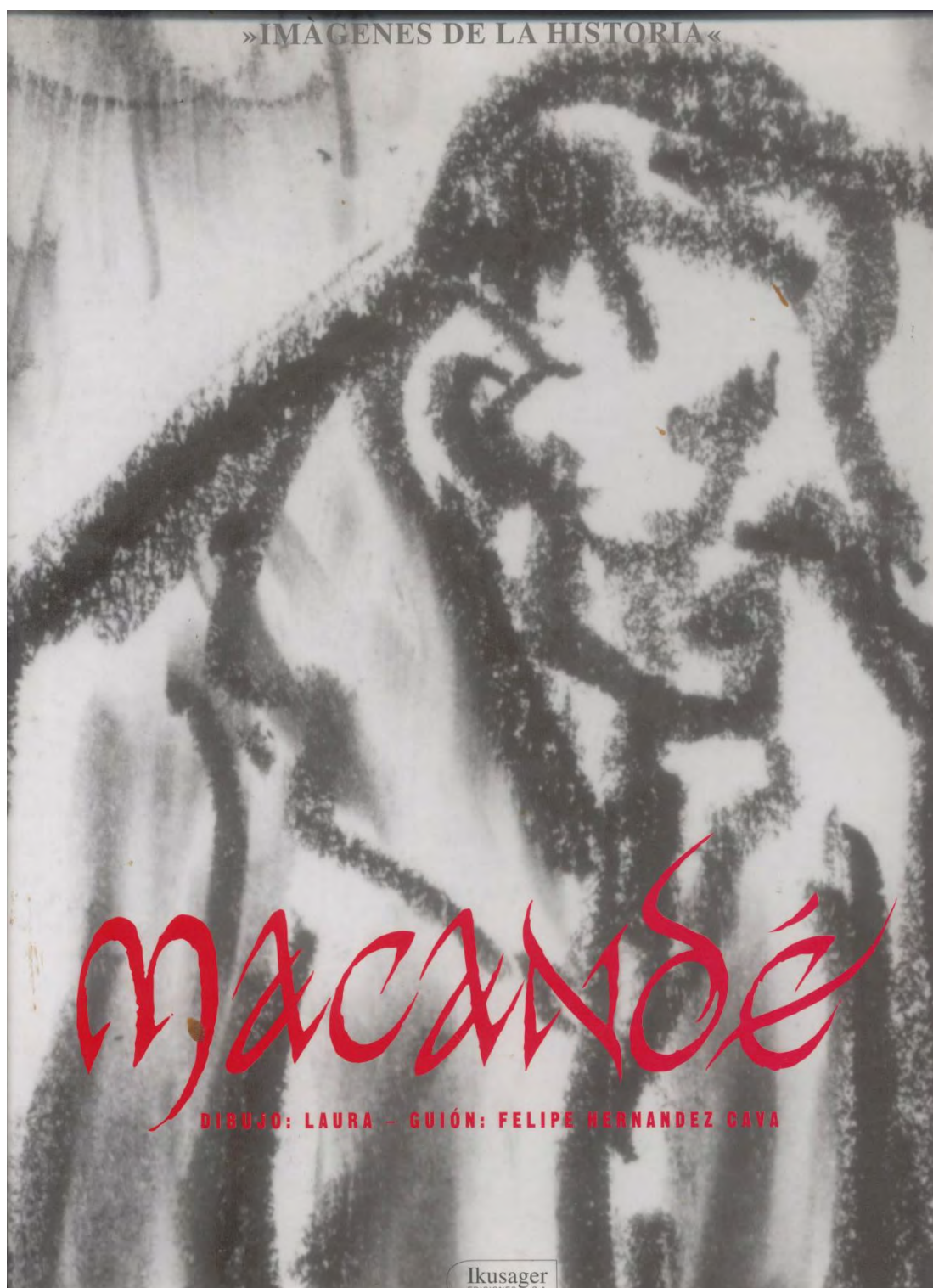




ÚLTIMO NÚMERO 6/7 DE *NOSOTROS SOMOS LOS MUERTOS*, ASOCIACIÓN JUVENIL EDICIONES VELETA (2000), GRANADA, EDICIÓN DE MAX Y PERE JOAN.



PÁGINA DEL EDITORIAL 1 DE LA REVISTA EN EL QUE SE ANUNCIA LA DESPEDIDA DE LA REVISTA.



PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL ÁLBUM DE LAURA MACANDÉ, IKUSAGER EDICIONES (2000), COLECCIÓN IMÁGENES DE LA HISTORIA, N.º 31, GUIÓN DE FELIPE HERNÁNDEZ CAVA.



PÁGINAS 22 Y 23 DEL ÁLBUM MACANDÉ.



N.º 11 DE *COMO VACAS MIRANDO EL TREN*, VALENCIA (2001), PUBLICA LA HISTORIETA CORTA *LA TRANQUILIDAD DEL CAMPO*, ADAPTACIÓN DEL CUENTO DE SAKI (*DERECHA*).



PRIMERA PÁGINA DE LA HISTORIETA.



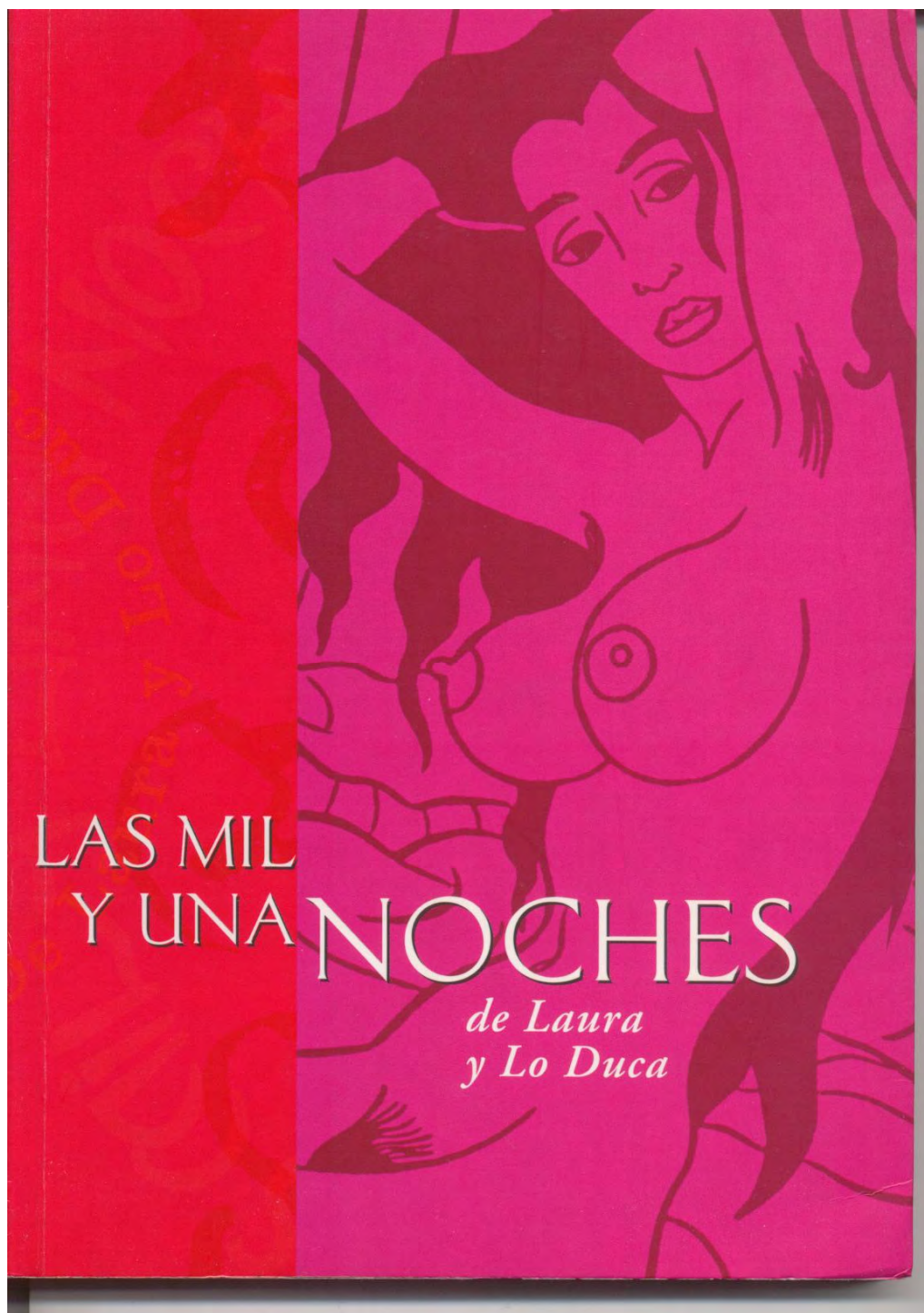
ENTREVISTA A LAURA DE JAUME VIDAL, *EL PAÍS* (2001), SECCIÓN MUJERES “PAPEL DE SEDA, PAPEL DE LIJA”.



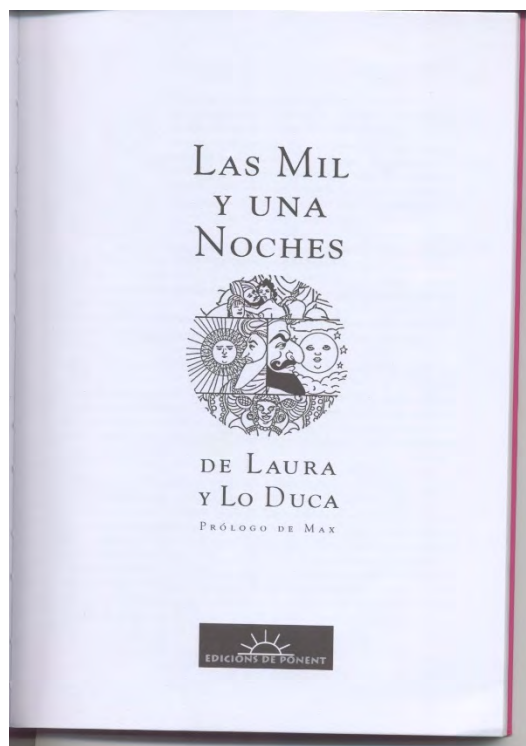
N.º 14/15 ÚLTIMO NÚMERO DE LA REVISTA MADRILEÑA
IDIOTA Y DIMINUTO (2001), DIRIGIDA POR JESÚS CUADRADO.
 PUBLICA LA HISTORIETA DE UNA PÁGINA *EMMA VISITA AL*
EDITOR, GUIÓN DE PERI (*DERECHA*).



PORTADA DEL PERIÓDICO *EL PLANETA* (2001): ENTREVISTA A LAURA.
FILOSOFAR CON LAS MANOS: "ENTREVISTA CON LAURA", ROGER OMAR.



PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL ÁLBUM DE LAURA Y LO DUCA *LAS MIL Y UNA NOCHES*, EDICIONS DE PONENT (2002), COLECCIÓN SOLYSOMBRA (ALICANTE).



PÁGINA 26 DEL ÁLBUM LAS MIL Y UNA NOCHES.



PÁGINAS 64 Y 65 DE ALADINO Y LA LÁMPARA MARAVILLOSA, PARTE INÉDITA DEL ÁLBUM LAS MIL Y UNA NOCHES.

"EL CULTURAL" de el Diario EL MUNDO (7-II-2002)

L E T R A S
COMIC

Las mil y una noches

LAURA Y LO DUCA. EDICIONES DE PONENT, ONIL, ALICANTE. 2002. 128 PÁGS. 14 EUROS

La pornografía, como bien señala Max en un excelente prólogo, no hace sino valerse de la mixtificación y de la impostura más recurrentes. De ahí que Noel Coward dijera que la tenía en poco, no porque la considerara perjudicial, sino porque la encontraba terriblemente chata.

En el tebeo pornográfico, que tiene su público y sus publicaciones (la Colección X de Ediciones La Cúpula, por ejemplo), no hallará el lector más que mecánica, más o menos estimulante para sus instintos, pero bien poco de los infinitos matices que encierra el deseo.

Uno de los hombres que más ha reflexionado sobre la esencia del erotismo es el novelista y ensayista francés J. M. Lo Duce. Amigo de Marinetti, Breton, Cocteau, Bataille... y Fellini, entre otros, y fundador, junto a Bazin y Domok-Valkov, de *Cahiers de Cinema*, en su extensísima bibliografía ha incluido como *Essai sur l'art de l'histoire de l'erotisme. L'Érotisme de l'art*, y *La Nouvelle Démonstration de Sade*. Hace unos veinte años, Lo Duce se interesó por el trabajo de una de nuestras mejores historiadoras, Laura, figura emergente de aquella generación plural (que se dio a conocer en las páginas de *El Vórtice*), y comenzó con ella una colaboración que ha dado frutos tan importantes como *El arte de la historia. El arte de la historia*.

Asumiendo Laura, con ello, un doble riesgo al de sentirse observada con especial cuidado, por tratarse de una de nuestras pocas profesionales del medio, y el de ser encasillada, por el virtuosismo de su resultado, como una dibujante especialmente dotada para el erotismo. Y sobradamente, como vemos los efectos de una y otra simplificación etérea. Pero, tal cual señala Max, el dibujo de Laura se cierra por encima de la representación para hablar de muchas más cosas

que la belleza y la celebración de la carne. Hay incluso en su quehacer una parte, mucho más honda y menos perceptible en una apresurada lectura, de desgano y de aproximación a los aspectos "artísticos" que encierra la plena comunión de los cuerpos. Un desgano que es mucho más explícito en dibujos de su ceca como *Las habilitaciones de la historia* (Ediciones de Ponent) o *Noblesse* (DobleDúo), de inminente aparición.

La vieja historia del rey Schahriar que, harto de infidelidades, provocaba la muerte de una joven y mujer, a la que había prometido a la vez que la vida y el amor. Schahriar, "la hija del verán", decidió narrar historias para aliviar esa sentencia, pone siempre al descubierto la esencia del cuento. Como dice Carlos Fuentes, cada uno de los relatos breves que se escriben no son sino un capítulo más de aquella interminable fábula. De entre tan vasto punto de partida, Lo Duce ha optado por centrarse en una presentación de los personajes y en dos de aquellos relatos, deteniéndose especialmente en las vicisitudes de Madama, mientras Laura, sirviéndose de las convenciones del medio, a veces incluso de algunos mitos paródicos de los códigos de reconstrucción, lo que no hace sino poner aún más distancia con respecto a cualquier sublimación del acto, nos recuerda lo acertado que estuvo Juan Miró al recordarnos que "el erotismo es para los dioses y la pornografía para los hombres".

FELIPE HERNÁNDEZ CAVA



Un
hur
PELLERERO
BARCELONA

Desde Lapine go belpa que, dado con un Tropic BD se convierten en guiones de la guile en:

Esa de la... desde finales... sin fin de albi... destacan su... Pierre Bailh... Mudev, y en... nuestro gran... Con el pr... que se dete... de aquellos... bajo la trans... levadura, pre... diante una e... ya al poeta... Corbière, L... historia de l... que gravita... na plagada l... te una degra... silencios, un... hacer paten... quines homb... perseguidos... vivir. E. R. S.

DIARIO EL MUNDO (2002), "EL CULTURAL", SECCIÓN LETRAS
"LAS MIL Y UNA NOCHES" POR FELIPE HERNÁNDEZ CAVA.

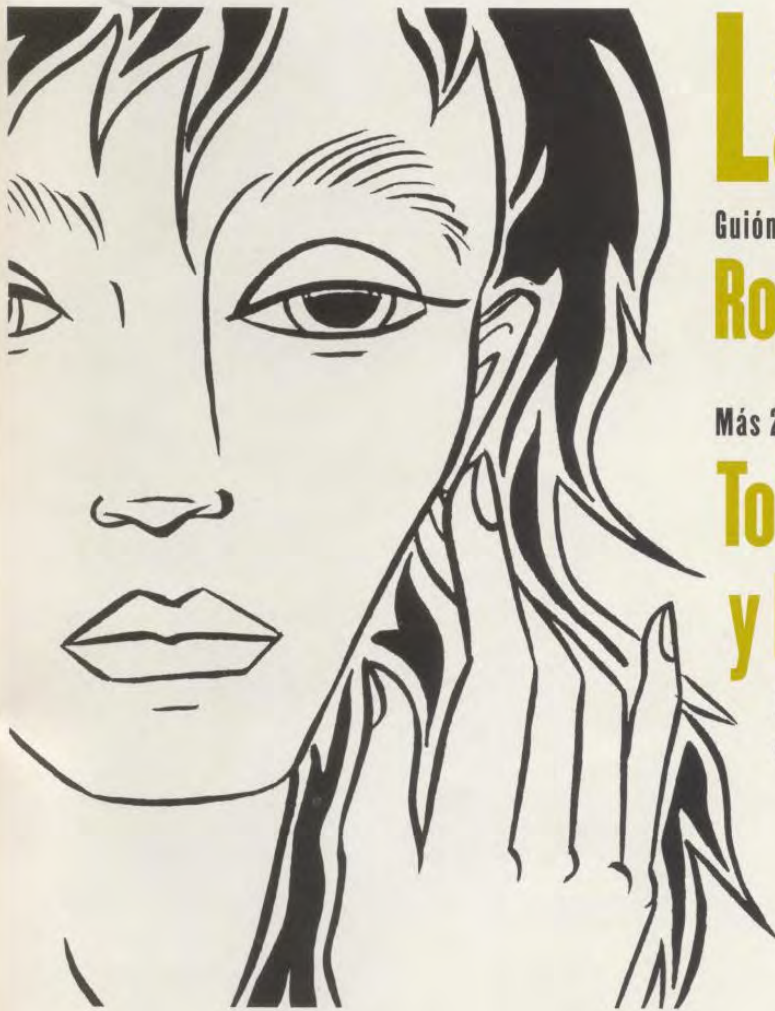


LAS MIL Y UNA NOCHES, N.º 137 DE LEER.. RECOMIENDA
SU LECTURA.

PRÓLOGO DE FELIPE HERNANDEZ CAVA

Noballena

AL ACECHO DE LOS LOBOS Y LOS HOMBRES



Dibujo de
Laura

Guión de
Roger Omar

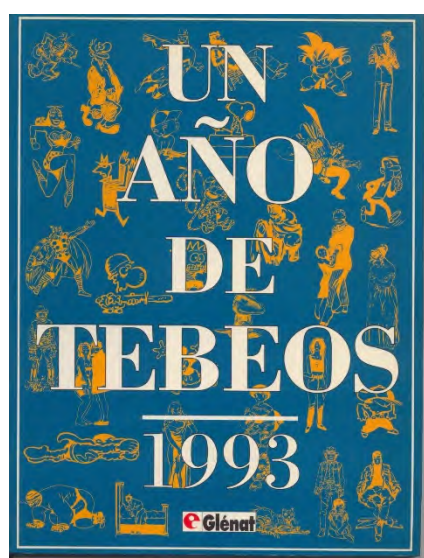
Más 2 historias extra

**Tobermory
y El Cuadro**

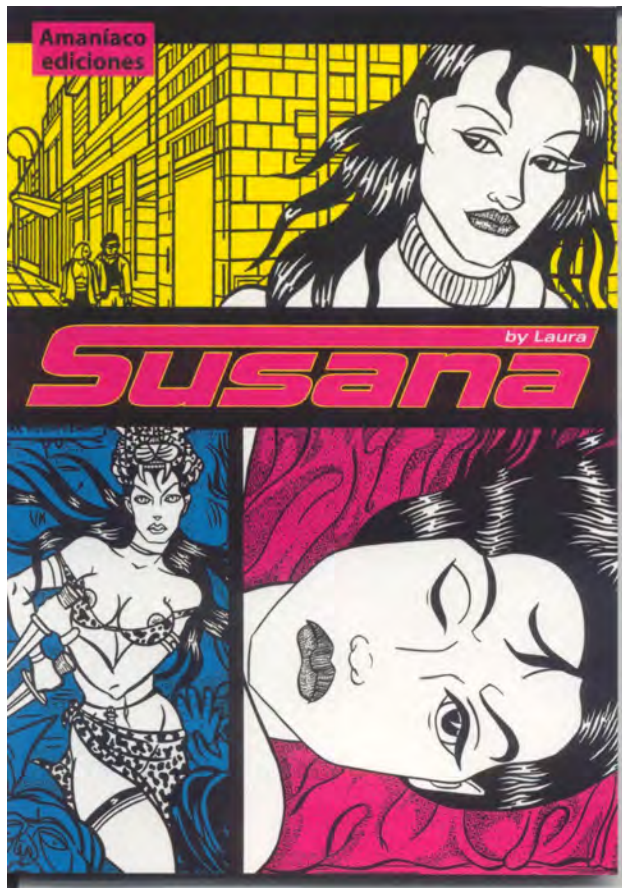
De Henry Munro
alias Saki

EDICIONES
**D2BLE
D2SIS**

PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL ÁLBUM DE LAURA Y GUIÓN DE ROGER OMAR,
BASADO EN UN CUENTO DE ROGER MÉNDEZ, *NOBALLENA*, EDICIONES D2BLE D2SIS,
BARCELONA (2002). PRÓLOGO DE FELIPE HERNÁNDEZ CAVA.



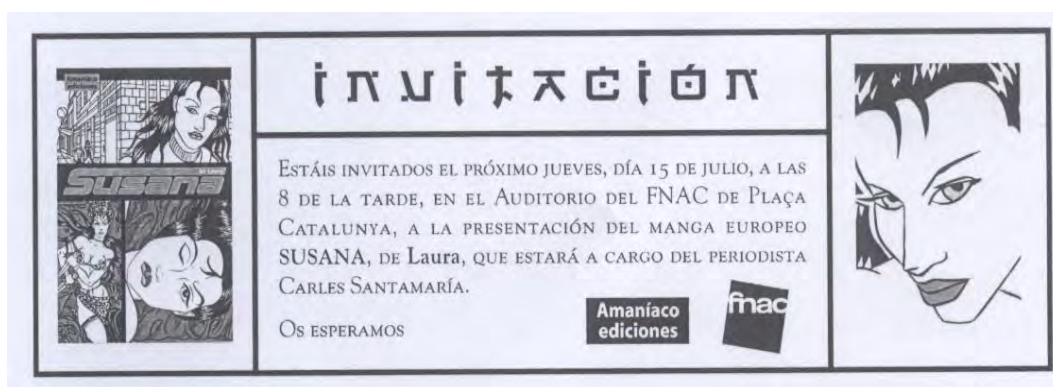
ALGUNAS DE LAS REVISTAS Y LIBROS DE ESTUDIO Y DIVULGACIÓN DEL CÓMIC DESDE LA DÉCADA DE LOS AÑOS OCHENTA HASTA EL 2000.



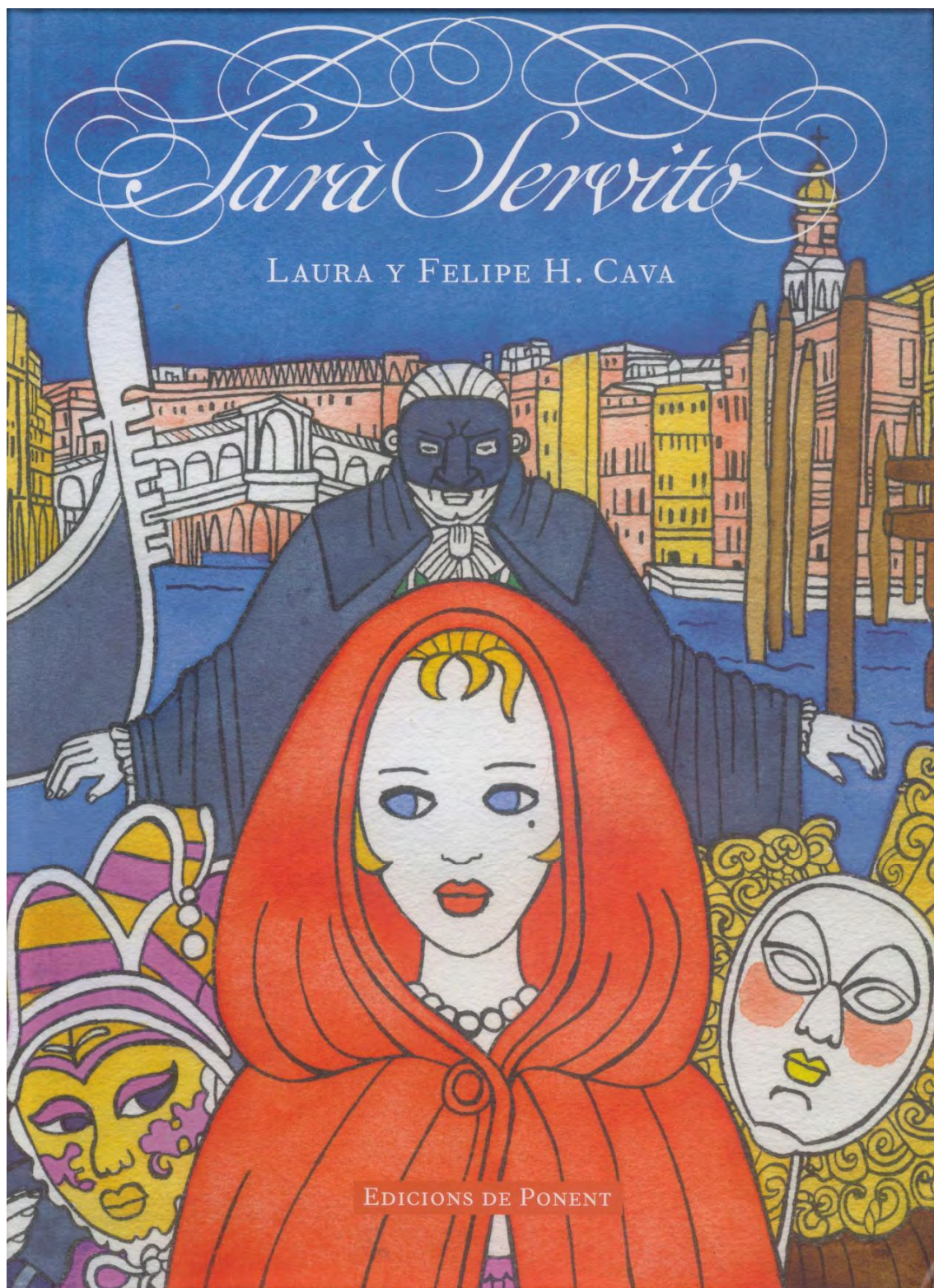
PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL ÁLBUM DE LAURA SUSANA, AMANIACO EDICIONES, 2004.



ARTÍCULO DIARIO AVUI, CARLES SANTAMARÍA, 2004.



INVITACIÓN A LA PRESENTACIÓN DEL ÁLBUM SUSANA.



2010 *Sarà Servito*. Laura y Felipe H. Cava.
Beca (Propuestas 2007: Premio Vegap de Artistas Visuales de la Fundación Arte y Derecho, 2007.

cultura

El arca perdida (y hallada) de Pessoa

La aparición de nuevos inéditos y una exposición en Lisboa evocan al autor de 'Libro del desasosiego' • El escritor dejó unos 25.000 textos sin publicar en su baúl personal

ANTONIO JIMÉNEZ BARCA
Lisboa

A lo largo de toda su vida, Fernando Pessoa acarreo siempre de acá para allá un arcon que le acompañó en sus muchas mudanzas y en el que iba guardando, en un orden a veces indecifrabable, los miles de papeles que contenían escritos suyos que no publicó. Tras su muerte en 1935 el baúl quedó en la casa de su hermana, en Lisboa, que lo conservó casi intacto durante décadas. Allí, a la casa de la hermana, acudían los investigadores portugueses en los años cincuenta y sesenta —muchos casi de tapadillo a causa de la dictadura de Salazar— a expurgar entre los papeles del poeta en busca de tesoros literarios. Los había: Pessoa dejó cerca de 25.000 documentos en ese baúl mágico.

Entre otras cosas, el arca encerraba hojas sueltas, cartas, carpetas con libros inconclusos, poemarios, escritos inclassificables, reflexiones, cuadernos, semidarios, confesiones, estrofas, los sobres que contenían el *Libro del desasosiego* y hasta un arranque de novela policíaca que Pessoa no terminó, inspirada en cuando, en 1930, ayudó a un mago famoso de la época a fingir un suicidio para que éste recuperara a su mujer.

El baúl aún esconde aparentes joyas: hace dos semanas dos espe-

El arcon de Pessoa permaneció décadas en casa de la hermana del escritor

Cartas, libros sin terminar, poemarios y diarios conforman este 'tesoro' literario

cialistas de la obra del poeta editaron el —por ahora— último libro de Pessoa, con medio centenar de textos inéditos, titulado *Sebastianismo e Quinto Império*. El volumen es temático y reúne, según los compiladores, el portugués Jerónimo Pizarro y el colombiano Jorge Uribe, algunos escritos en prosa sobre "la dimensión mítica de la nacionalidad portuguesa".

Los estudiosos de la obra de Pessoa ya no tienen que ir a la casa de la hermana del escritor, abrir el arca y rebuscar. La herencia se encuentra ordenada en la Biblioteca Nacional de Portugal desde 1979 y el arcon fue subastado hace tres años y vendido a un particular anónimo por 60.000 euros. Pero los papeles del poeta presentan las mismas dificultades para descifrarlos y ordenarlos que en los años sesenta: en una misma hoja, Pessoa solía escribir —con una letra intrincada y diminuta, además— un poema y al lado un bosquejo de ensayo, o una carta y por detrás la correc-



Imagen de la exposición *Plural como el Universo*, en la Fundación Gulbenkian de Lisboa. / MARIO CRUZ (EYE)

Heterónimos en viñetas

LAURA PÉREZ VERNETTI

Pessoa ha sido para mí, como autora de historietas e ilustradora, una referencia continua, ante todo por su enorme libertad de crear a través de sus cuatro heterónimos o personalidades. Adaptar a Pessoa a la novela gráfica ha sido arduo, porque es un autor que, en algunos casos como *Libro del desasosiego*, mezcla ensayo, diario y ficción; también resulta difícil adaptar su poesía al lenguaje en secuencia propio de la historieta.

Para los cuatro heterónimos del escritor —Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Bernardo Soares— me basé en los textos de cada uno de ellos y en las definiciones pessoanas de sus diferentes personalidades. Para el heterónimo de Alberto Caeiro, modesto campesino, poeta-filósofo, busqué una fisonomía ruda de cara ancha marcada por las arrugas de un trabajador del campo, de una simplicidad de líneas acorde a su personalidad poética a favor de la no-filosofía.

Para Ricardo Reis, médico, busqué un retrato de líneas delicadas, armónicas, de perfil casi clásico por su personalidad creativa de latinista, y de mirada y gesto disciplinados como los poetas latinos y griegos.

Para el heterónimo de Álvaro de Campos dibujé un personaje marcado por la angustia, inquieto ingeniero rodeado de su pasión por las máquinas, lo urbano, el progreso, la estética del Futurismo y su mueca de ansiedad de búsqueda y destierro.

Para el último heterónimo, el de Bernardo Soares, volví a dibujar un pequeño retrato que le hi-

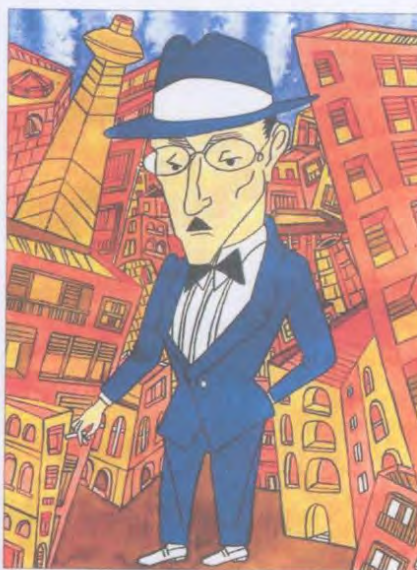


Ilustración de la portada de *Pessoa & Cia*, de Laura Pérez Vernetti.

zo a Pessoa su amigo Almada Negreiros y lo vestí con el típico traje y corbata que distinguían al escritor. La estética de las páginas que dibujé de los textos de Bernardo Soares es una libre interpretación de los movimientos de vanguardia de inicios del siglo XX. Cada autor de cómics domina unos registros determinados. A unos les resulta fácil adaptar a escritores de ciencia-fic-

ción, a otros los del género de aventuras, a otros los de grandes batallas... a mí se me da mejor adaptar a autores como Pessoa o Kafka: autores de vida gris y ordenada pero con una vida interior y creatividad desbordadas.

Laura Pérez Vernetti es autora de *Pessoa & Cia*, adaptación al cómic de la vida de Pessoa (editorial Lucus de galibo).

ción del anterior poema citado, o varias versiones del mismo poema. Según recuerda uno de los mayores especialistas actuales de Pessoa, Richard Zenith, el poeta solía comenzar proyectos de libros que luego se ramificaban en principios de obras distintas que a la vez se metamorfoseaban en otra cosa y que, la mayoría de las veces, quedaban inconclusas pero con descubrimientos bellísimos por el camino.

Dentro de esta actualidad pessoana, la Fundación Gulbenkian, en Lisboa, organiza una exposición sobre el poeta, titulada *Pessoa, plural como o universo*, que se inaugura hoy. La muestra reúne algunos de esos cuadernos suyos que comenzaban como diarios y poemarios y que acababan siendo, por ejemplo, libros de contabilidad donde anotar las deudas de las casas comerciales para las que el escritor trabajaba. En la Gulbenkian se incluyen muchas referencias a los otros yo del poeta, a sus heterónimos, a los varios poetas distintos para los que el mismo Pessoa inventó estilo, biografía y carácter. Hay páginas memorables, como aquella en la que, al lado de un poema, figura este apunte premonitorio: *Título desasosiego*.

Richard Zenith conoce bien el legado de Pessoa: "Aún hay inéditos muchas de sus páginas en pro-

Según los expertos quedan muchos inéditos en prosa y menos en verso

El mayor problema es la clasificación y catalogación de todo ese material

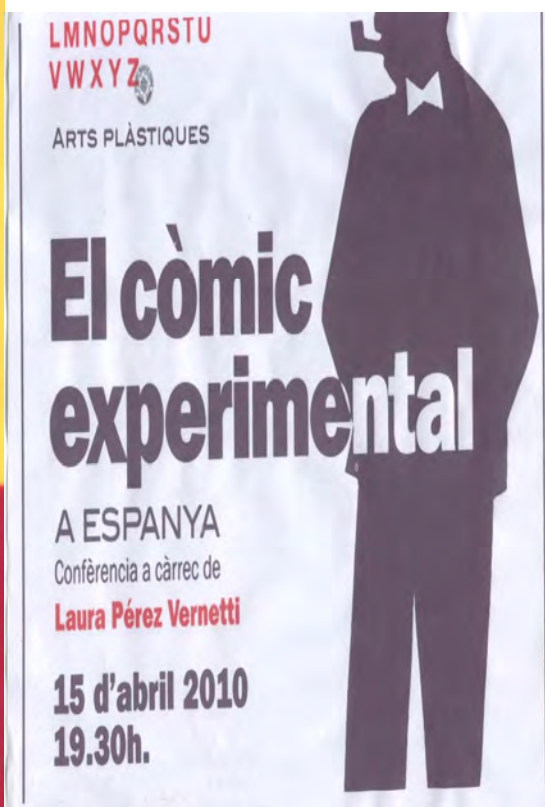
sa, sobre todo las referentes a la política. En verso no tanto. El problema es clasificarlo todo. ¿Cómo ordenas esas hojas que están imbuídas de ese caos creativo en el que vivía Pessoa, en donde hay mezclados textos disímiles y, a veces, tal vez, escritos por heterónimos distintos? A él le gustaba estar en movimiento, y su obra parece responder a ese movimiento continuo también".

En una de las vitrinas se expone la página que da título a la exposición: una hoja blanca en la que figura, escrita con la caligrafía complicada de Pessoa, *Plural como o universo*, sin que se sepa si es un verso suelto, el principio de una estrofa truncada, un aforismo o el título de un libro que no llegó a escribir. Al lado, en uno de esos cuadernos-diarios, hay una hoja fechada el 1 de noviembre de 1935, solo 30 días antes de morir, en la que figura el último poema que escribió, y que arranca así: "Que triste a noite sem lua [qué triste la noche sin luna]".

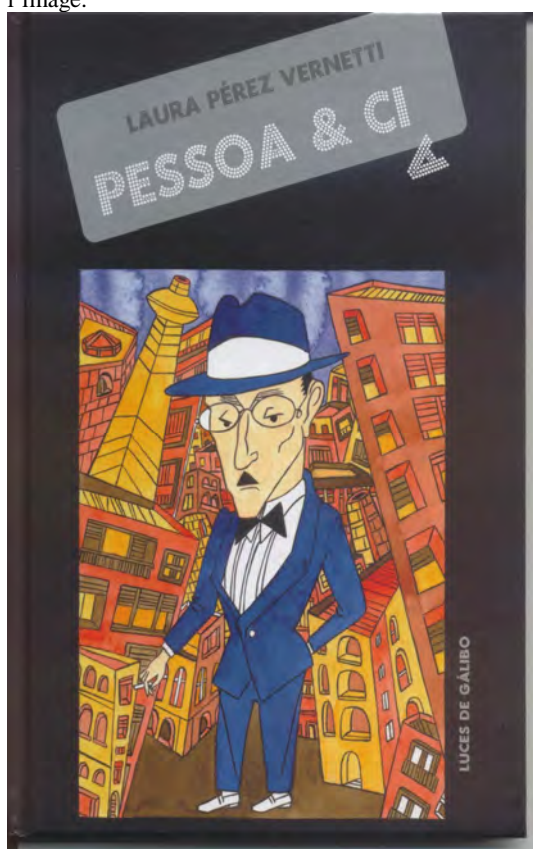
"Heterónimos en viñetas. Laura Pérez Vernetti", *El País*, "Cultura", viernes 10 de febrero de 2012.



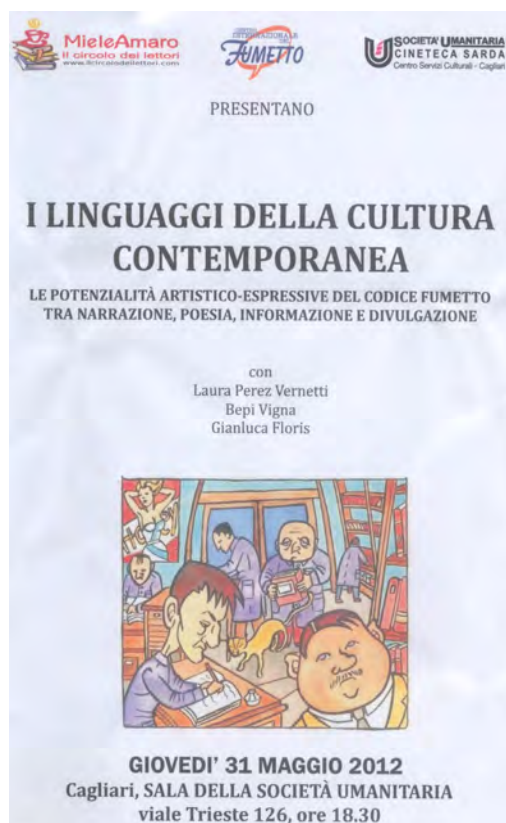
2010 La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image.



2010 Conferencia de Laura Pérez Vernetti.
Ateneu de Barcelona



2011 Laura Pérez Vernetti. *Pessoa & Cía*
Novela gráfica



CONCLUSIONES

Desde el inicio de este estudio he partido del cómic como arte. Es importante para entender en este proceso abierto y llegar a afirmar que el cómic es un arte, desentrañar las distintas vertientes que tiene el cómic a través de la diversidad de manifestaciones que se observa como proceso cultural desde diferentes períodos históricos, medio de expresión artístico, arte de comunicación, como medio de masas de puro entretenimiento dirigido a un público infantil y juvenil considerado como subliteratura, forma artística.

He abordado la historieta española planteándome cuál es el lugar que ocupa hoy en el nuevo orden internacional dentro de la creación contemporánea, y cuáles han sido sus contribuciones a la historia del arte como tal.

Abarcando, según vimos, en este estudio varias vertientes, más cercano al momento de mi respectivo objeto de estudio, Laura Pérez Vernetti-Blina, podíamos hacer unas conclusiones intermediarias, dentro de estas conclusiones finales, para comprender mejor la metodología de esta tesis, decir que, Laura es “fruto” de una historia del cómic que hace que la historieta forme parte de la historia de *las Artes*: Laura vive este momento de la historia de las artes historia que incluye al cómic con mucha intensidad y dedicación (por eso ha sido tan importante dedicarle una tesis): sus referencias son el arte en general y no la historia del cómic, referencias a la Historia del Arte y a la Literatura, innegable valor que le da la autora a la Historieta como arte complejo e importante al adaptarse más a sus intenciones creativas, no añorando haber abandonado la Pintura por la Historieta. Para ella es muy importante lo que se dice, la cuestión literaria y su estrecha relación con la imagen seriada, cómic terreno para la experimentación.

La actitud de Laura es aún más innovadora, y eso desde sus comienzos, a principios de los años ochenta, fue muy arriesgado en la época, porque va en contra de algo que muchos ven como definitorio de la historieta, la sucesión de viñetas articuladas las unas a las otras, una lectura fluida de la técnica narrativa del cine o la televisión, frente a esto, en Laura cada cómic, cada viñeta, como concepto o “idea”, la viñeta dentro del concepto de símbolo, de acumulación de significados, supone una pausa en el tiempo de lectura en cada imagen mayor que la secuencia típica cinematográfica, en lugar de una

descripción puntual rápida y meramente visual de una acción en el tiempo, sino como imágenes fijas inmersa en una secuencia narrativa, en una narración que le da un sentido literario, es otro concepto del tiempo en lo narrado y en la forma de narrar, pues la historieta para Laura es una manera de reflejar pensamientos e ideas, referencias al arte conceptual (su material básico eran ideas –y también lenguaje), el arte conceptual experimentó un fuerte revival a fines de la década de 1980, cuando Laura ha adquirido un cierto prestigio internacional, es a principios de los años ochenta que empieza su trayectoria artística, observándose las diferentes formas de entender la narración historietística.

“Un nuevo espíritu en cómic”, fue parte de un proceso de rehabilitación que nos ha conducido hasta unos autores significativos, abordándolo conjuntamente desde los fenómenos vinculados a la industria del cómic, y preguntándonos cuál es el panorama editorial en la época en que empieza a publicar Laura hasta la actualidad, analizado más exhaustivamente en el Capítulo 2 en trayectoria a su obra; y otros fenómenos que le vinculan con las principales tradiciones artísticas de mediados del siglo XX, y que ya constituyen movimientos clásicos, como el expresionismo abstracto, el pop art, y con las tendencias más recientes surgidas en los años ochenta, como la corriente neoexpresionista.

En cuanto a la necesidad de lo relativo a una metodología, parto de presupuestos teóricos que vertebren desde el punto de vista de su importancia en la evolución del medio. Estudio sobre un hecho estético y, en particular, sobre una manifestación tan compleja como el cómic, tomando como objeto de estudio la obra de Laura Pérez Verneti-Blina.

Ha sido importante desentrañar para entender, en este proceso abierto, las distintas vertientes que tiene el cómic a través de los distintos períodos históricos como fenómeno cultural. A mediados del siglo XX, años 70 y 80 buen período para la legitimación del medio. Y más hoy, a fines del siglo XX y principios del siglo XXI, la novela gráfica, su reciente legitimidad cultural como medio artístico como medio de expresión válido de comunicación, liberado del medio cómic de masas como medio culto: cómic como arte, concepto del que parte mi investigación, como forma artística.

Hoy, en el contexto actual del interés creciente por los antecedentes del cómic experimental de la década de los ochenta que se llevó a cabo en España, así como la vuelta, por parte de muchos novelistas gráficos a la recuperación de autores clásicos de los años 50 y 60, como Will Eisner. Me veo precisada a alegar recientemente por el salto cualitativo, a favor de estos estudios, contra esa concepción elitista de la investigación, “vulgaridad” (Art Spiegelman) de los medios de comunicación de masas frente a la gran influencia en su compromiso ideológico y artístico (me he apoyado solo un momento en los trabajos de los años 70 cómic como subliteratura (cómic incluido en *mass-media*), era urgente un estudio sociológico -necesario en su tiempo- pero demasiado reducido ahora, sabiendo la referencia dada a cómic como arte). Hoy, en su paso al nuevo siglo, una nueva perspectiva, que dan más de siglo y medio de antigüedad que lo avalan, se han producido reflexiones nuevas y estudios pertinentes, para poder tomar el cómic como objeto de estudio, y cifiéndome a esta investigación, realizar una tesis doctoral sobre la trayectoria artística de una autora esencial de la renovación de la historieta española de los años ochenta, Laura Pérez Vernetti-Blina.

Esta investigación combina una perspectiva historiográfica (estudios sobre el cómic) y una perspectiva histórica (evolución del cómic y dentro de esta evolución, evolución de la definición del medio). Desde los años 60 ha sido objeto de estudio desde diferentes disciplinas. Los años 50 y 60 representan un auge importante en el estudio de los media y sus efectos, al mismo tiempo que una preocupación por un mayor conocimiento sobre las características intrínsecas de los nuevos lenguajes visuales, que empiezan a ser prepotentes a nivel internacional, mediante disciplinas no específicas para el análisis de la naturaleza icónica, mezcolanzas metodológicas de diversas disciplinas (me remito al capítulo 1).

Si bien, los estudios de historieta en nuestro país, hoy, ocupan una parcela entre los países pioneros como ha sido Francia, Italia y últimamente Estados Unidos; sin embargo, adolece, de unos postulados más unánimes, por lo que he intentado evitar leer muchas cosas, del entramado de tópicos y repeticiones. Más recientemente, una nueva aportación de críticos y divulgadores de la historieta están produciendo avances nuevos en los estudios sobre el cómic así como las nuevas tecnologías.

La evolución a la que asistimos ahora hace que se estudie el cómic como arte, “. “De la Semiología a la integración en una historia de las artes”. Hay una serie de obras que han delimitado el campo en el que se ha movido mi indagación, se apoya en la literatura de la crítica de arte y de la estética: en el interés en la teoría y la práctica de las artes admitido en el tipo de debate -que entra dentro de mi reflexión- profesional que las artes visuales necesitan en conexión con la trayectoria artística de Laura, y en este contexto son pertinentes las palabras de la artista: “para mí la historieta, cómic... es el medio más adecuado para expresar mis conocimientos y mi particular visión. No me entiende el lector medio de cómics que busca la historieta ortodoxa, directa y fácil, sin incursiones en otras artes” (carta de Laura, 22 de enero de 1996), su trabajo queda enmarcado dentro de las coordenadas e inquietudes artísticas del arte de las últimas décadas, de corrientes artísticas y las nuevas tendencias del arte contemporáneo europeas y americanas a las que se adscribe su obra.

Dentro de los problemas que plantea el medio tanto a esudiosos y especialistas, es el debate abierto por estudiosos y especialistas sobre la definición y su posible fecha de nacimiento, lo dije ya antes, nos encontramos ante una manifestación de carácter “complejo. De ahí la ambigüedad que conlleva acercarse tanto a la terminología con que se nombra a este medio como a la hora de su definición. Para la cuestión de la definición del medio, la he abordado desde una perspectiva histórica (evolución del cómic) he debatido al llegar a la Definición: “ha sido necesario retroceder a sus orígenes, al germen de donde surgieron”, para hacer un recorrido histórico hasta nuestros días, lo que entendemos por cómic moderno.

El otro problema, al que me refería, y que sigue causando todavía discrepancias teóricas es en torno a su carácter fundacional, este debate abierto se centra en la indagación de la fecha de su posible nacimiento, desde esta perspectiva histórica, desde el inicio de esta tesis me he basado en la línea abierta por Blanchard (1969): frente a las conclusiones unánimes de reconocidos teóricos que dan por definitivo el nacimiento del cómic en 1925 en Estados Unidos con el personaje de Faucoult *Yellow Kid*, no puedo menos que aseverar en estas conclusiones, en la línea de estudio de Blanchard (1969) que el cómic nace en Europa y su inventor fue el suizo Töpffer, al que le considero como el padre del cómic aunque primitivo, como corrobora, Martín (1978) “primer autor europeo cuyas historias dibujadas pueden considerarse verdaderos cómics aunque

primitivos”. Ya Tópfier enuncia en 1837 la idea base del cómic en su *Annonce de l’histoire de M. Jabot* pero el cómic moderno, tal como lo entendemos hoy, y mi unanimidad con (Blanchard, 1968) y (Gubern, 1972) nació en la cuna de los periódicos de la prensa americana.

Hasta entonces, y entraríamos en el debate abierto sobre su terminología, el vocablo que permita definir con precisión el cómic. Ya expresé que la terminología con la que se nombra a este medio es un tanto ambigua: “Variopinta dispersión inicial en lo relativo al nombre que recibe aquello de lo que pretendemos hablar pone de manifiesto la ambigüedad global del tema a la hora de acercarse a él” (Diéguez, 1988). Asimismo, como veremos más adelante en lo que atañe a su definición.

Mi acercamiento dentro de los debates teóricos más actuales sobre la fecha de su posible nacimiento, han ido abriendo más margen hacia el origen de la fecha del nacimiento del cómic. Como he demostrado en mi estudio: desentrañar las distintas vertientes que tiene el cómic a través de su propio hilo evolutivo, he partido de Gérard Blanchard (1969), *Une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, haciendo un corte sincrónico en el siglo XIX, más afín a mis objetivos de investigación; el estudio, dividido en cinco partes, haciendo hincapié en las diferencias de las distintas épocas: “*Le temps qui est aussi un espace, separe les images différemment selon le systeme de référence*”. Abre una vía cronológica 30.000 a. c., desde las pinturas rupestres en un hilo conductivo hasta la actualidad, es decir, del libro, años sesenta. El período cronológico por revisar es considerable.

La ambigüedad que conlleva también este otro aspecto del cómic, la definición, he pasado lista de definiciones dadas por estudiosos: evolución de la definición en evolución del medio de expresión y de los avances teóricos, he seleccionado aquellas que abordan la definición del cómic de un modo más sistemático y completo, aportando ya unas bases científicas desde las que estas se enuncian. En este quehacer diferenciar, es decir, deslindar, cómic definición y evolución y dentro de cómic una rama: relato-imagen, interés por relato-icónico, que es lo que me ha interesado en el estudio de Laura: parto de definición de relato de Ramírez, en mi interés de estudio, lo que plantea, porque desplaza el problema de la definición de historieta (Lara) a la definición de relato. Otro de mis objetivos en esta investigación en relación con el objeto de estudio,

dentro de estas conclusiones, la demostración de que el relato no es privativo de la literatura o el cine.

Nos acerca, al problema planteado en esta investigación: “pero si nos interesamos por la imagen y la palabra” en un todo indisoluble, problema al que he hecho allegar a (Gombrich, 1980) “Imagen y palabra en el arte del siglo XX” muy relevante para mi objeto de estudio, Laura. Podemos concluir, que, como muy acertadamente anota Ramírez “rechazamos cualquier limitación en los medios (lenguaje) o en los contenidos”.

Sin pretender hacer un muestrario narratológico, sino hacer crítica narratológica en sus aspectos debatibles, en su aplicación al cómic, partiendo de (Altarriba, 1983) “Crítica a la narratología” aludiendo al carácter reductor del análisis del que parte la narratología “de detenerse en lo que todas tienen en común” en cada una de las modalidades del relato, poniendo en tela de juicio el método de análisis aplicado por la narratología al relato en el cómic en un campo distinto al del tradicional relato literario (véase A. Greimas y Genette; Vladimir Propp *Morfología del cuento* (será quien plantee unas bases para el estudio de la narración que permita aislar las estructuras sobre las que todo relato se sustenta), y sacando a la luz los problemas que ésta plantea a la hora de su aplicación y de su adaptación a las artes narrativas, al filtrar por el mismo rasero formas de relato tan diversas como la novela, el teatro, el cine, el ballet o el cómic, y aquí, como apoyatura a esta crítica, puedo hacer referencia, a otra de entre las obras que han sido de mi interés dentro de mi reflexión, cito a (Guillén, 2005) “Taxonomías” en su referencia (...) “Mención aparte merecen, finalmente, ciertas manifestaciones artísticas o cauces de comunicación de carácter “complejo”, a la que he añadido cómic (véase capítulo 1).

Trazados mis objetivos de mi estudio para su aplicación me ha sido necesario situar el marco metodológico en el queda situado el objeto de estudio, Laura Pérez Verneti-Blina.

He pretendido ofrecer una reflexión, a modo de ensayo reflexivo metodológico y crítico) sobre el cómic español desde una perspectiva intercultural a través de la trayectoria artística de Laura Pérez Verneti-Blina, objeto de mi investigación. Para este fin, he abordado la historieta española planteándonos cuál es el lugar que ocupa en el ámbito internacional y cuál ha sido su contribución dentro del panorama mundial.

Desde esta perspectiva de proyección internacional, ha sido de mi interés, seguir, para este análisis, varios períodos en las que se insertan tres grupos generacionales que son pertinentes para mi objeto de estudio en esta investigación que nos han conducido hasta el estudio de unos autores que han alcanzado categoría mundial, entre los que está Laura. La reflexión llevada a cabo abarca tanto los fenómenos ligados a la industria del cómic y sus repercusiones en los autores como los que le vinculan al arte y a la experimentación, según ha quedado demostrado a través del estudio de la trayectoria artística de Laura (capítulo 2).

Mi reflexión se ha centrado en las influencias recíprocas entre España, Europa, y al otro lado del océano, Estados Unidos y el mundo. Nos ha llevado a preguntarnos, a reflexionar, sobre la no viabilidad de los proyectos contemporáneos sin parangón en Europa hasta hace muy poco en el panorama internacional. Distintos fenómenos y factores, han sido analizados exhaustivamente, nos han conducido, incuestionablemente, ante la calidad artística y literaria de estas nuevas propuestas, a hacer un punto de inflexión para dar una respuesta sobre la paradoja de la no viabilidad de la nueva historieta española al “margen” hasta casi estos diez últimos años del nuevo siglo en el mercado internacional. Una nueva mirada crítica revisionista está haciendo que muchos de estos proyectos contemporáneos surgidos en la década de los ochenta y noventa hayan despertado un interés por el cómic experimental que se llevó a cabo en España en la década de los ochenta. Por lo que la reflexión llevada a cabo nos inclina a poder afirmar, creo haber dejado demostrado con la abundante documentación aportada relevante de esta década, que la vía experimental de la historieta española representa mucho en su contribución a la creación contemporánea, así como en su aportación al noveno arte, y su reciente legitimidad de pleno derecho, en este proceso largo y laborioso que se ha extendido hasta la actualidad.

En España, a finales de los setenta y principios de los ochenta, se ponen en marcha fórmulas alternativas tanto en los contenidos narrativos y en los tratamientos estéticos como en las estructuras editoriales, asentándose en España las bases teóricas para la aparición del cómic adulto. Mientras tanto se ha ido gestando nuevas fórmulas narrativas que los estudiosos del momento denominarán con el término de *nueva historieta española* en la década de los ochenta, la ruptura de la tradición, la vía abierta de la experimentación, en la que se inscribe Laura.

Por lo tanto, es a partir de lo expresado anteriormente que nos permite ya trazar un panorama de la historieta española desde una perspectiva intercultural. Siguiendo esta vía de préstamos estilísticos entre artistas y creadores, demuestra cómo los autores de cómic han investigado en ámbitos paralelos y a veces coincidentes con las investigaciones y movimientos artísticos del arte contemporáneo de fines del siglo XX, pintura, arquitectura, escultura, fotografía, diseño, ilustración, publicidad. Hemos abordado en este trabajo, algunos ejemplos, de la influencia del cómic en las artes plásticas, o de cómo el arte se basa muchas veces en la literatura para sus temas pictóricos o cómo el cómic se basa en el arte, la pintura, la literatura, la ilustración, la filosofía, la poesía, la mitología, referencias artísticas del arte en general, lo demuestra Laura, en sus actitudes hacia las posibilidades estéticas. Por lo tanto, podemos concluir que, la dinámica de la historieta española en la configuración internacional ha de valorarse partiendo de sus vinculaciones con los movimientos y tradiciones más recientes surgidas en España, Europa, Estados Unidos y el mundo. Esto es lo que rige la relación desde una perspectiva transnacional de la historieta española con el resto del mundo.

Dentro de este contexto, el camino que ha seguido el cómic desde sus orígenes, su evolución histórica, sus logros y fracasos, Laura es un buen ejemplo de esa evolución histórica del cómic, del medio cómic de masas a un medio culto, según lo enfocamos en el estudio, en las tendencias más renovadoras del noveno arte.

Podemos preguntarnos, cuáles fueron las principales aportaciones de esa generación que despunta ya finales de los setenta y ochenta, proyectos contemporáneos sin parangón con Europa, y su culminación en Angoulême (1989), exposición de la *nueva historieta española/La nouvelle historieta espagnole*.

En un nuevo contexto, ha sido posible valorar la contribución española a la creación contemporánea, haciendo un baremo, partiendo del estudio de (Lladó, 2001) en los primeros años de la transición para evaluar la calidad de las propuestas, según los autores elijan una vía u otra, para trabajar en el medio de la historieta, ya sea dentro del país o fuera: los que se mantuvieron en un mercado agencial, buscando prestigio como autor, en la industria norteamericana, que les proporciona unos ingresos económicos para poder mantenerse a lo largo de los años o un período de tiempo; o bien, los que

optaron por trabajar para las editoriales, muchos de nuestros dibujantes, mercado anglosajón o para el mercado francobelga; producción propia o encargos para el tebeo tradicional de consumo en varios países europeos. Y, otros, de una nueva generación, la de los años ochenta, en la que se centra mi estudio, esenciales de la vía experimental, con el lenguaje y con los estilos, heterogéneos, en la diversidad de los autores, período aestilístico, nomadismo, lo que se ha llamado “pluralismo”, a través de los circuitos alternativos e independientes, de la que es muy representativa Laura, manifestando su interés por un cómic de autor, entre otros, Miguelanxo Prado, Federico del Barrio, Daniel Torres, hablamos de autores esenciales de la renovación de la historieta española de la década de los ochenta.

Hemos dado abundante referencia de cómo la historieta ofrece la posibilidad de una densidad superior a otros medios basados en aquellos hechos que la diferencian de otras formas de comunicación (literatura, cine, música, etcétera) frente a la narración rápida cinematográfica, ofrece elementos de ruptura estilística que le permite participar y desempeñar un protagonismo en las tendencias más renovadoras del noveno arte. Representa mucho desde el punto de vista de la legitimidad cultural del noveno arte y de la superación de esquemas preestablecidos.

Significa valorar un largo período de experiencia creadora de una generación sin parangón con el resto del mundo, un cómic artístico, historieta alternativa, en torno a editoriales independientes, fue un proceso de rehabilitación que alcanzó su apogeo en el 2000.

Varios factores, contribuyeron a la ruptura estilística, y propiciaron el dinamismo creativo español, según ya lo analizamos (más exhaustivamente en el capítulo 2), marcada por la adscripción de dos nuevos conceptos: las subvenciones y la posmodernidad. Coincidente con el desmoronamiento de la industrial editorial, los autores optaron por la libertad creativa, la experimentación. Frente a la inviable industria editorial española, paradójicamente, el inicio de la crisis editorial, podemos fijar que empieza a manifestarse en 1982 coincidente con un cierto florecimiento de las iniciativas editoriales en apoyo a la historieta, crisis que alcanzará hasta finales de los 90.

Dibujantes de calidad contrastada, formación universitaria y artística, la mayoría, manifestando un interés en el lenguaje visual y la multiplicidad de diferentes lenguajes, es relevante Laura, entre otros, Federico del Barrio, Ana Juan, Miguelanxo Prado, Víctor Aparicio, Javier Olivares, Das Pastoras..., en esas revistas de principios de los años ochenta, ya reseñadas, vanguardistas y cosmopolitas, de un interés internacional importante por regirse por un alto grado de exigencias artísticas, en sus nuevos planteamientos estéticos, como *Madriz*, *Medios revueltos*, de la década de los ochenta.

El reconocimiento internacional de esta nueva historieta, laborioso y lento, se extiende hasta la actualidad, la rehabilitación de Laura, de una artista de interés estrictamente aunque al “margen”, nacional y de un cierto reconocimiento internacional en una de categoría mundial. Desde sus inicios ha publicado y expuesto fuera de nuestras fronteras, en Salones internacionales dedicados a la historieta, museos y galerías.

No se puede valorar esta etapa sin tener en cuenta el mercado agencial y el *fanzine* (aspectos en los que hemos hecho hincapié (Altarriba, 2002, me remito al Capítulo 2).

Pese a todo, el compromiso autorial adquirido desde finales del siglo pasado y principios del nuevo siglo y que se mantiene hasta la actualidad, ha rehabilitado a la historieta tanto a nivel de creación, editorial, y el poder contar con un nuevo público receptor de las nuevas propuestas narrativas, y ha sido valorada con su reciente legitimidad estética. El cómic de autor, del cual, un referente como Laura, a quien siempre le ha interesado hacer historieta de autor e investigar las diferentes posibilidades que le ofrece el medio frente a los dibujantes que mantienen un estilo para toda su vida.

La revista vanguardista neoyorquina *Raw* nacida en los ochenta, creada por Art Spiegelman, como una de las fuentes en esta nueva vía alternativa que alcanzara toda la década, culmina en el álbum *Cómic 2000* publicado por la editorial francesa independiente L'Association (2000) de 2000 páginas, recopiló publicaciones de autores de todo el mundo, entre ellos, figuran los españoles Calpurnio, Mauro Entrialgo, Max. Siguiendo el proyecto de *Raw*, la revista *NSLM* y su relación con Fantagraphics, sirvió de plataforma al cómic alternativo de todo el mundo, sus objetivos están muy definidos: presentar una muestra de la historieta más renovadora y experimental, que recoge los trabajos de la producción independiente europea y norteamericana representada por artistas significativos de todo el mundo, y otros de categoría mundial como Chris Ware,

Art Spiegelman, David B., Julie Doucet, David Mazzuchelli. Un cómic de autor que no tenía cabida en otras publicaciones a la vez que es una reivindicación cultural y estética del medio, entabló relaciones con Fantagraphics. Asimismo, el cómic alternativo llega a Francia a través de Fantagraphics, L'Association 2000, editorial independiente francesa, publica *Comix 2000*. Este proceso va a permitir también una apertura a los creadores españoles a través de revistas confidenciales, como otro de los cauces. En el interés reciente despertado en Francia por las publicaciones innovadoras de los autores españoles, en trayectorias como la del guionista Felipe Hernández Cava, que ha trabajado y sigue trabajando con autores de registros gráficos y narrativos muy diferentes como Laura, Federico del Barrio, Raúl, Mauro Entrialgo, Bartolomé Seguí, entre otros.

Hoy, ante el interés despertado por los antecedentes del cómic experimental que se llevó a cabo en España en los años ochenta, que significó toda una ruptura, debemos preguntarnos entonces, por qué esas obras no obtuvieron reconocimiento en su momento, tal como lo analicé en el estudio de Laura, en el artículo “Le dilemme de la bande dessinée espagnole”, *Le Monde Livre* a raíz de la exposición en Angoulême (1989) del nuevo cómic español, firmado por Thierry Groensteen y Antonio Altarriba, (comisario) y por qué la repercusión alcanzada de una *nueva historieta* no obtuvo viabilidad internacional en su época, ante la calidad de los trabajos españoles, reseñando dentro de la industria española la labor de editoriales prestigiosas como Ikusager que publica álbumes muy cuidados y de alta calidad estética o la revista *Medios revueltos* de un alto nivel en las exigencias artísticas (en ambos publica Laura), se preguntaban ¿por qué no acaba de despuntar en el panorama internacional? la pregunta y la respuesta va dirigida a las casas editoriales, a las políticas editoriales inadecuadas de la industria española. Frente a esto, *NSLM* significó, ante todo, la autonomía de artistas frente a los intereses comerciales del editor.

Podemos concluir, dentro de mis objetivos que, éste y no otro era el criterio que han hecho notorio las propuestas de esta nueva historieta española, el interés por producciones españolas innovadoras, historieta o novela gráfica valorando, relato singular y autónomo, no integrado en una serie, basada en valores literarios y artísticos específicos como medio culto. Lo demuestra Laura como trayectoria individual antes de que llegara el nuevo concepto de novela gráfica: fuera de serie, sin haber pasado por la

prepublicación –en soporte fragmentario y seriado- hacia libro unitario. En estos relatos singulares, así como las editoriales independientes que hicieron posible el nacimiento de un cómic de autor, van a ser los pilares que marca la diferencia sobre los que se va a sustentar el nuevo concepto a inicios del siglo XXI. La novela gráfica nacerá de este cómic adulto y de autor. Desde las primeras editoriales independientes, Complot, Ediciones La Cúpula, a mediados de los ochenta, Camaleón Ediciones dirigida por Joan Navarro, y las que fueron surgiendo, Edicions de Ponent, Sins Entido, Astiberri, las más representativas, en todas ellas publica Laura.

.....
NSLM dio la oportunidad de dar a conocer las obras del cómic alternativo mundial, autores de prestigio de la producción internacional pueden ser conocidos a la vez, a través de esas editoriales independientes. Paralelamente, el mercado francobelga ha sabido ver con avidez, y se ha abierto, a otras propuestas tan innovadoras como la producción española. Siendo notorio también (como ya lo hiciera en la década de los ochenta) el eco de la prensa a estas innovaciones producidas en España.

El nuevo concepto, que está por llegar, *graphic novel* (novela gráfica), ha sido enfocado desde “Una aproximación a la novela gráfica”, pues es a principios del siglo XXI que alcanza una gran resonancia.

El 2000 marca la plenitud de este cómic adulto y artístico. *Comix 2000* (L’Association 2000) a inicios del nuevo siglo, será una referencia clave en el panorama internacional constituida por generaciones de historietistas que han ido consolidando el lenguaje del cómic.

Ya desde su aparición ha suscitado debates y discrepancias, desde la terminología con la que se nombra este nuevo concepto, incluso por los mismos novelistas gráficos, que parecen no ponerse de acuerdo, así como en el ámbito teórico de estudiosos, especialistas, y en cuanto a industria como “cajón de sastre”, etcétera.

La nueva concienciación en el inicio del siglo XXI, autores pioneros del cómic alternativo abandonan el formato *comic-book* en sus exigencias artísticas ante el nuevo concepto de novela gráfica, sustituyéndolo por el formato libro. En este nuevo contexto de transformación, el éxito de la novela gráfica en esta nueva década ha permitido la difusión de artistas españoles, muchos de ellos, con categoría mundial, ha producido un cambio muy importante en la percepción y recepción del mercado internacional por la

producción española, que se caracteriza por un alto nivel de exigencias artísticas tanto de los autores, guionistas y editoriales independientes, permitiendo la difusión de autores españoles al resto del mundo.

La novela gráfica española parece decantarse hasta ahora, por la historia como esencia misma del cómic, la autobiografía, la memoria histórica. De hecho, es posible llegar a la conclusión de que la novela gráfica contemporánea ante trabajos insólitos e innovadores, que hoy reconocemos como afines a este nuevo concepto, parece lo más relevante por lo innovador, el proyecto de Eisner, el primero en alcanzar las promesas implícitas, que implica el nuevo término de novela gráfica, no necesariamente en la extensión sino la creación de una novela expresada en el medio del cómic más que en el de la escritura. Lo que sí es cierto, que ha despertado el interés por el estudio del compromiso que siempre ha manifestado el cómic narrativo y el humor gráfico con su historia, el haber penetrado en la realidad histórica contemporánea, en este sentido, hacer mención en estas conclusiones, *Paracuellos*, una propuesta innovadora para su época. Temas candentes –que es de interés reseñar de nuevo en estas conclusiones– sociales y políticos, en los que incurre la novela gráfica y en la que es relevante también Laura como se observa a lo largo de su trayectoria, un ejemplo que lo ilustra, el álbum colectivo *Los derechos de la mujer*, Ikusager Ediciones (1992), viene demostrado también, a través del álbum colectivo *11-M. Once miradas* (2005) Edicions de Ponent, recibió en Roma el premio *Yellow Kid* 2005 “por el valor de este libro en la investigación de nuevas vías en la narración gráfica”.

A modo conclusivo, haciendo una síntesis, para hacer un baremo sobre este nuevo concepto de novela gráfica, podemos reseñar que dentro del auge que está alcanzando la novela gráfica internacional, en España, demuestra que la difusión de los autores españoles en circuitos internacionales está teniendo una buena acogida ante la calidad de la producción española. Si bien, El Premio Nacional del Cómic ha significado el reconocimiento del trabajo de muchos autores contrastados, desde Felipe Hernández Cava, a Paco Roca hasta Antonio Altarriba, entre otros, la calidad de las obras dependerá del talento de los autores; por ahora, este auge de la novela gráfica en España permite relacionarse con el resto del mundo a la vez que se produce un interés por su producción valorando una narrativa gráfica de calidad y heterogénea; los novelistas gráficos españoles parecen relegar la experimentación, excepto en trayectorias individuales, como la de Laura en España. Laura, también corrobora la inserción de

nuestros autores españoles en la corriente más internacional de la novela gráfica hasta hoy, innovando en el terreno de la poesía, la novela gráfica *Pessoa&Cía*, (2011).

Así pues, menciono aparte, me ha interesado la excepción, la exploración, dentro de mis objetivos, investigar, en trayectorias individuales de artistas, dentro de esta línea de corrientes plásticas vanguardistas, como la de Laura, que muestra evidentes diferencias estilísticas y narrativas de un autor a otro, demostrando Laura su capacidad para el relato, expresado en lo justo, entre la narración del cómic (la literatura escrita en el cómic) y lo artístico la experimentación formal y visual o entre lo literario y un vanguardismo gráfico y visual, que demuestra su habilidad en el tratamiento del texto literario en sus adaptaciones de escritores o como guionista y en el tratamiento gráfico, en la variedad de registros que domina la autora; o como la del guionista Felipe Hernández Cava, simbolizando ese espíritu de cambio y evolución en proyectos de revistas llevados a cabo en los años ochenta.

Me he inclinado, en mi interés, por trayectorias individuales, como la de Laura, en España y la de Chris Ware, en Estados Unidos, la relación que he encontrado entre estos dos artistas, entre Laura y Ware, son evidentes, lo que comparten es el producto de su interacción de texto e imagen.

La rehabilitación profunda, alcanzada en este nuevo siglo por la industria española, ha supuesto un gran avance en la difusión internacional de obras de autores españoles procedentes de diferentes generaciones. El “ajuste” del autor dentro del sector editorial español equiparable, o al menos, acercándose (por el momento) al estatus del escritor-editor en el medio de la literatura, está permitiendo una mejor difusión de la producción española, que ha culminado en una exposición celebrada en el Festival de Angoulême (2010), el Musée de la Cité Internationale de la *Bande Dessinée et de L’ Image*, según vimos, figurando un número considerable de autores españoles, entre los que se encuentra Laura.

Podemos concluir lo siguiente: Es a través de los circuitos alternativos e independientes que hicieron posible la publicación de un cómic de autor y artístico y dirigido a un público adulto, antes de la novela gráfica, al margen de las pautas del mercado de la industria tradicional o fuera de los canales comerciales, dando a conocer la producción internacional de los mejores historietistas. Llamémoslo novela gráfica o

cómic, ha sido objeto de reflexión crítica: recuperar su espacio dentro de las artes narrativas en la historia de la cultura de la modernidad.

Entramos en la interpretación de la imagen. Ante el hecho plástico que es ante todo una imagen. Mi punto de partida es muy práctico, siguiendo a Arnheim: “Las formas visuales no tienen otro interés de lo que nos dicen”.

La metodología, marco metodológico para el análisis de las imágenes, convencida, mi reflexión se ha apoyado en la literatura de la crítica de arte y de la estética: Interés en la Teoría y la práctica de las artes admitido en el tipo de debate profesional –interés que entra dentro de mi reflexión- que las artes visuales necesitan.

Me he basado, según vimos, desde el principio de mi investigación, en una serie de conceptos básicos sobre determinados aspectos de la imagen, partiendo primeramente de dos libros *Arte y percepción visual* y *El pensamiento visual* de Arnheim, exponiendo en la primera parte, la aplicación de lo que he considerado más pertinente en mi investigación en relación con mi objeto de estudio, Laura. Para después, partiendo del desarrollo del libro de Villafañe, basarme en una serie de criterios sobre la imagen y su aplicación a un conjunto de categorías específicamente icónicas, ante la necesidad, - como él mismo aclara-, de hacer más asible el estudio en el interés de simplificar el análisis icónico, la razón es la diversidad de las imágenes. No he pretendido aplicar el corpus de la teoría, sino que me he basado, reflexionando, sucintamente en sus principales coordenadas más pertinentes para la comprensión del objeto de estudio, la trayectoria artística de Laura. Siguiendo una línea, en determinados aspectos de la Comunicación Visual, en la que se necesita considerar todas las variables específicas y no específicas de las imágenes y de los medios que las producen, hay concomitancias entre ambas, “dan lugar a unas posibilidades expresivas de cada uno de los medios que las producen” (Villafañe, 1985). Esta Teoría de la Imagen como disciplina específica para el estudio de la naturaleza de la imagen, puede satisfacer además la necesidad de encontrar un marco metodológico para el análisis de las imágenes. “Explicar todas aquellas características visuales propias de cada medio concreto”, ha fundamentado en la –interdisciplinariedad- de mi trabajo, a una de esas dimensiones icónicas de la imagen, el cómic.

En esta interdisciplinariedad, dentro de esas dimensiones icónicas de la imagen, el cine (y también el teatro), ha sido de mi interés otro estudio *Estética y psicología del cine. Vol. I. Las estructuras* de Mitry (1963) puestas en relación con las artes narrativas. Ambos medios son propicios para la narración: si bien el cine y el cómic comparten una cualidad esencial, que es su propia naturaleza secuencial (naturaleza narrativa), el primero mediante imágenes móviles y en el cómic a través de imágenes fijas. El cómic coincide con la novela como relato, y comparte la lengua natural, sin embargo, se acerca al cine y éste al teatro. Sabemos lo que el cómic y el cine deben al teatro. La naturaleza del signo teatral, como la del cine, es sumamente compleja, el trabajo (Díez Borque, J. M. y García Lorenzo, L., 1975), *Semiología del teatro*, es esclarecedor para establecer estas conexiones interdisciplinarias, “el desarrollo de una nueva semiología del teatro que pone de relieve la pluralidad de vías de representación que convergen en la representación teatral”. Y (Cesare Segre, 1982a) en su reflexión sobre las formas narrativas en el teatro, que conecta con otro estudio clásico como el de (Cándido Pérez Gallego, 1973), *Morfonovelística*.

Destacar, asimismo, ha modelado en mi interés, es la inexistencia de un modelo único de análisis icónico, la razón –lo dije ya antes- es la diversidad de las imágenes, pero dentro de un mismo medio de representación un modelo analítico puede servir para una imagen y para ninguna otra, un ejemplo que lo ilustra, es Laura, como ha declarado, “el compromiso de mi dibujo, de la imagen que trato con respecto a cada texto, es una experiencia única e irrepetible que acaba en el momento mismo de finalizar el dibujo de la historia”. Por ello, la metodología que expone Villafañe recoge los principios generales que sí son aplicables a cualquier imagen, ofrece las pautas para un análisis particular y pormenorizado.

La Teoría de la Imagen parte de una definición precisa de su objeto científico: el análisis de la naturaleza icónica, partiendo de los tres hechos que constituyen su naturaleza icónica: una selección de la realidad, un repertorio de elementos fácticos, y una sintaxis, entendida ésta como una manifestación de orden. Establecidos estos tres hechos esenciales en la imagen, el estudio de su naturaleza puede reducirse a dos grandes procesos: la percepción y la representación. La representación supone una interpretación de la realidad, de una forma particular de tal realidad que ha sido de antemano organizada, la realidad modelizada, en esta aproximación al problema de la representación como es: el estudio de los procesos responsables de la formalización de

los tres hechos específicos de la naturaleza icónica de la imagen: dos cuestiones teóricas, la reflexión que hemos establecido: una primera cuestión: la estrecha relación existente entre los procesos perceptivo y representativo; en segundo lugar, la forma de esa cualificación manifestada a través de la imagen, la modelización de la realidad que supone la representación de la realidad a través de la imagen. Respecto a la primera cuestión teórica, uno, nos plantea: si la percepción es el responsable de la selección de la realidad (el primero de los tres hechos que constituyen la naturaleza (icónica), la representación incluye a los dos hechos restantes: la formalización de los elementos plásticos y su sintaxis, o lo que es lo mismo, la ordenación de dichos elementos de una manera sintáctica. El segundo aspecto, partimos, por otra parte, que la representación, gracias al proceso de conceptualización visual -equivalentes estructurales de otros tantos estímulos de la realidad-, en este sentido, como expuse en el capítulo 1, aquí es pertinente recordar, en estas conclusiones finales, la definición dada de Arnheim en un artículo suyo *La abstracción perceptual en el arte* (1980: 42): “La representación consiste en “ver” dentro de la configuración estimular un esquema que refleje su estructura (...) y luego inventar un equivalente pictórico para ese esquema”. De lo que se desprende que, la representación es el resultado de la interacción de dos esquemas, uno perceptivo y otro icónico. El primero es un equivalente perceptual de la realidad (esquema “preicónico) y el segundo un equivalente plástico del percepto (esquema icónico). Y aquí establecí una relación con Panofsky “La lectura de las imágenes artísticas”, más conscientemente elaboradas. El otro aspecto, es el orden visual, dijimos, que la percepción y la representación responsables de la modelización icónica van ineludiblemente unidos a la naturaleza icónica. La cualificación de la realidad que se hace del orden visual, implica profundizar más en lo que podría llamarse “la respuesta perceptual organizada” (Villafañe, “La síntesis icónica”), es decir, un tipo de composición normativa, buscando la simplicidad, adoptar el orden natural, el de la percepción; o transgresora. El carácter transgresor o normativo de una composición depende de la estructura de representación de la imagen.

La segunda cuestión teórica que plantea el estudio de la representación, la cual supone la explicitación de una forma particular de tal realidad de esa cualificación de la realidad percibida que significa la representación. Las imágenes fijas-aisladas, la mayoría, carecen de movimiento, según hemos visto en el estudio formal de estas imágenes, los elementos dinámicos (movimiento, tensión y ritmo) sólo estos dos últimos para este tipo de imágenes, los tres para las imágenes secuenciales. Tenemos que hacer relación a la

formalización de los dos últimos hechos específicos de la naturaleza icónica dependientes del proceso de representación: repertorio de elementos plásticos y su sintaxis.

Ha sido de mi interés para aplicarlo al cómic como una de esas dimensiones de la imagen, sintetizando, la explicitación siguiente: para la configuración de su Teoría, Villafañe ha partido de trece elementos icónicos (doce en el caso de la imagen aislada) – pueden ser más- expresa Villafañe, que constituyen el alfabeto visual de la imagen, clasificados en tres categorías icónicas: morfológicos, dinámicos, escalares, a cada uno de los cuales le corresponde una naturaleza, espacial, temporal y la de relación, este alfabeto es una convención más, son los elementos más simples, el punto es el elemento más simple seguido de la línea, son los únicos que tienen presencia tangible en la representación visual, al igual como los de la lengua o la escala en la música, por ejemplo, (unidades discretas). Las unidades discretas son, según Martinez (*Elementos de lingüística general*, 1974), pues, aquellas cuya valor lingüístico no resulta afectado en nada por variaciones de detalle determinadas por el contexto o por circunstancias diversas. Son indispensables para el funcionamiento de todas las lenguas. Los fonemas son unidades discretas.

Las tres categorías icónicas: ordenación sintáctica de los elementos constituyendo la estructura espacial, la temporalidad y la estructura de relación, cuya síntesis icónica da lugar a la estructura general de la imagen, configura el tercer hecho específico de la naturaleza icónica, la cual que va a producir una forma de significación específicamente icónica, nos conduce a la composición visual, a la que va asociada la significación plástica. El concepto de significación plástica, es pues, la expresión de una doble operación de selección, primero perceptual y después representativa, que la imagen hace de la realidad. Llegados a este punto, la significación plástica inherente a toda imagen, es el resultado de la interrelación de los elementos icónicos que la componen -como portadores de un tipo de significación que no es susceptible de ser analizada semánticamente ni ser reducida a sentido- agrupados en tres categorías icónicas que componen la imagen, la primacía del resultado plástico frente al sentido: una significación que podríamos llamar intrínseca.

En este sentido, el orden icónico procede del orden impuesto por la percepción. La capacidad estructural de la imagen está basada en la propia estructura de la realidad. Hablamos pues de dos niveles de significación en dos sintaxis: busca la estructura

general de la imagen, una espacial, otra temporal y la de relación (relaciona las dos anteriores), el resultado se manifiesta a través de una serie de opciones representativas. La nueva manifestación del orden icónico, se basa en la elección y posterior articulación de esas tres estructuras de la imagen, constituye el otro nivel de significación, la segunda sintaxis (orden) a la que va asociada la significación plástica que es analizable formalmente (mediante el análisis específico de aquellas variables formales, aquéllas de las que dependen este tipo de significación, un ejemplo, que mejor lo ilustra son los repertorios iconográficos, según lo analizamos). En el segundo nivel de significación, partiendo de la estructura de representación que se elija, por ejemplo, la posibilidad de representar la realidad a través de una sola imagen aislada o de hacerlo mediante varias imágenes secuencializadas.

Así pues, al contrario de lo que sucede en la realidad la imagen sí es capaz de crear estructuras temporales y por tanto de producir significación.

De interés, dentro de una de esas dimensiones icónica, el cómic, elementos formales organizados en estructuras y responsables de la significación plástica que es analizable formalmente dan lugar a unas posibilidades expresivas de cada uno de los medios. De igual manera la imagen posee unos componentes materiales: la interacción de un soporte, conformante, etcétera, cuenta con estos elementos formales de la composición, organizados en estructuras y responsables de la significación plástica de la imagen.

Podemos hacer una síntesis de los objetivos de estos estudios y que constituyen los principales trabajos que han delimitado el campo en el que se ha movido mi indagación en este apartado, puestos en relación con esa otra dimensión icónica de la imagen, el cine dentro de las artes narrativas y en relación con los objetivos llevados a cabo en esta investigación que es lo que me interesa, análisis relato-icónico, objeto Laura, puestos en relación con una de esas dimensiones icónicas, el cómic.

Desde el principio de esta investigación hemos hecho hincapié en el estudio de la representación visual de la realidad.

El espacio del cuadro, espacio y tiempo las dos dimensiones de referencia a la hora de acercarse a la representación visual de la realidad, en esta aproximación partía de Arnheim.

Como ha quedado señalado, la formulación de unos criterios específicos demuestran que las imágenes pueden ser clasificadas. La definición estructural de la imagen y tipos

de articulación: articulación sintáctica, volviendo a las dos estructuras cualitativas de la imagen, como nuevos elementos de definición icónica, el espacio y el tiempo, estas dos dimensiones icónicas son imprescindibles en la representación visual de la realidad, un criterio espacial, -estos dos parámetros poseen bastantes características formales que influyen en la significación plástica de la imagen-, en función del cual las imágenes son fijas o móviles, al margen de la tercera estructura, que configura la tercera estructura de la imagen es la de relación, constituida por los elementos escalares de la imagen (tamaño, escala, proporción, formato) de la cual no es posible establecer categorías significativas (Villafañe, 1985). Otro criterio espacial, atiende también a las dimensiones de la naturaleza física del soporte, en el que se recogen los dos espacios posibles en este tipo de imágenes, del cual hablamos, el bidimensional y el tridimensional, la imagen es polidimensional frente al lenguaje verbal una secuencia unidimensional, ya hablamos, partiendo de Arnheim, de “el poder de los gradientes” para crear profundidad utilizando cualquier opción representativa basada en la proyección, ésto es de interés para el cómic y el cine.

Un criterio, el de la temporalidad o estructura temporal de la imagen, entre los criterios temporales más importantes: la simultaneidad o la secuencia temporal, de interés para nuestro estudio también, lo que originan imágenes aisladas (como la fotografía y la pintura) o secuenciales, podemos hacer aquí ya una matización (el cine, secuencial móvil y el cómic secuencial fija; o la televisión). Hay por tanto, dos formas de temporalidad icónica, que originan dos tipos de imágenes diferentes: las secuenciales el orden temporal, basado en una estructura temporal de secuencia, una estructura temporal progresiva, ordenación de diferentes espacios que configuran en su conjunto una estructura espacial variable, de naturaleza fundamentalmente narrativa. El tiempo es discontinuo y elíptico en estas imágenes y el espacio de la secuencia es cambiante y se prolonga, al menos fenomenicamente más allá de los límites físicos del cuadro (Mitry); y las fijas basadas en la simultaneidad, es decir, la temporalidad por simultaneidad, un tipo de temporalidad específico de estas imágenes (el orden temporal de las imágenes fijas-aisladas está basado en la simultaneidad), los elementos espaciales crean esa progresión, los elementos morfológicos están organizados unos en función de los otros, pero todas las relaciones plásticas que crean no trascienden el espacio acotado por el espacio del cuadro (de naturaleza básicamente descriptiva). Así pues, el espacio, es, en la imagen aislada, el parámetro determinante de la representación, su ordenación sintáctica depende del propio espacio, las diferencian en este sentido también de las

imágenes secuenciales. Las fórmulas de composición de ambos tipos de imágenes son diferentes, siendo la razón de esta diferencia de carácter espacial. Vemos que, el espacio de la secuencia, una de las características que las diferencian está en su respectiva estructura espacial.

La misma naturaleza fundamentalmente narrativa de la imagen secuencial la capacita para representar el tiempo y por lo tanto es idónea para la narración (cómic y cine). Ambos tipos de imágenes han sido de mi interés para el estudio de una de esas dimensiones icónicas de la imagen, el cómic, en su aplicación a la obra de Laura.

Así pues, es cierto que existen imágenes más útiles que otras para cumplir ciertas funciones, la razón de esta diferencia, según vimos, es de carácter espacial. La imagen posee una capacidad estructural de representación, y ofrece, asimismo, opciones muy diversas para restablecer o no el orden visual de la realidad la elección sólo depende del creador de la imagen.

Esta formulación de su Teoría de la Imagen, es de interés para llevar a cabo una práctica de análisis icónico basado exclusivamente en aquellos hechos que la diferencia de otras formas de comunicación (literatura, música, etcétera). Vimos, cómo la diferencia entre estas tres manifestaciones radica en la naturaleza de los procesos modelizados. En la indicación dada más arriba, refiriéndome a la representación, partiendo de la definición de Arnheim, de la cual se desprende que la representación es el resultado de la interacción de dos esquemas, uno perceptivo y otro icónico. Éste se identifica con la estructura general de la imagen, constituída naturalmente por las tres estructuras de la imagen, espacial, temporalidad y relación. Partiendo de la estructura general de la imagen, Villafañe enuncia un hecho muy importante sobre la imagen: “la percepción y la representación visuales, responsables de la modelización icónica, se basan en una serie de mecanismos *sui generis* que confieren a la imagen esa especificidad que la caracteriza y distingue de otros medios comunicativos”.

Observamos las diferencias respecto a otras metodologías no específicas para el análisis de todo espécimen icónico. La significación plástica que es el resultado de la composición no se basa en factores semánticos, en cierto modo se enfrenta a ese componente semántico que muchas veces la imagen vehícula, sino en el denominado

análisis “sin sentido”; en otros factores exclusivamente plásticos: proporciones, colores, formas, etcétera; entre éstos pueden establecerse relaciones de todo tipo (contrastes, simetrías, direcciones, equilibrios). Tales relaciones surgen de las propias características de los elementos y éstos nunca se ven alterados por el grado de iconicidad. Se trata de equilibrio compositivo.

Y ésto es de interés para el cómic-, buscando aquellas variables que justifiquen, por ejemplo, por qué la estructura plástica y visual del barroco es más dinámica que la renacentista, desde la perspectiva de la Teoría de la Imagen, observamos que, las formas cuadradas y circulares del renacimiento son sustituidas en el barroco por otras ovaladas y rectangulares, sin duda más dinámicas. Estas apreciaciones son pertinentes para el cómic, la consideración de la puesta en página su influencia en el sentido de la imagen, así como insistir sobre la importancia de los elementos formales de la composición. Por eso, vimos cómo los historietistas investigan las posibilidades del formato (el formato es uno de los cuatro elementos escalares de la imagen, de relación), pensemos en McCay, concibió su formato en función del montaje, buscando el tamaño y la dimensión de la viñetas (la tensión es uno de los tres elementos escalares de la imagen, y una manera de crear tensión es alterar las proporciones (la proporción es otro de los elementos escalares): rectangulares, ovaladas, panorámicas, etcétera, mucho más dinámicas. Por lo tanto, las claves de la evolución de esta diacronía representativa –expresa Villafañe- son fundamentalmente plásticas. Es de interés, a la hora de hacer un análisis icónico de la evolución representativa de un autor, iconográfico, de contenido, de estilo, según lo hemos enfocado en la trayectoria artística de Laura.

Los fundamentos de esta temporalidad, hay unos hechos específicos, según vimos, que definen esta clase de temporalidad en este tipo de imágenes, fijas y secuenciales, obedece a unos factores: formato, tensión, como elemento dinámico (las tensiones producidas por los agentes plásticos (las proporciones, la forma), el ritmo, como elementos dinámico de la imagen, está asociado a la temporalidad, el ritmo que implica un orden, produce una significación que está originada por la ordenación sintáctica de unos elementos, en el caso de la imagen son los elementos morfológicos, en la música (la escala de notas), que no son equipotentes, es decir, unos tienen un valor plástico mayor o menor que otros y su actividad visual varía de las más diversas maneras (Villafañe, 139); la puesta en escena y su importancia sobre el sentido de la imagen, las direcciones como expresa (Villafañe: 145): “Mucho tienen que ver las direcciones de

una imagen con aspectos tan importantes como el equilibrio, la continuidad en las imágenes secuenciales, la prolongación del espacio fuera de los límites del cuadro, la estructura interna de la composición y, por supuesto, como ya he dicho con la temporalidad”; o la forma de representación que se adopte, crean temporalidad en la imagen, según dejé explicado en el capítulo 1.

Con estas dos formas de temporalidad icónica he trabajado en el análisis de la obra de Laura, expresé que era necesario hacer ciertas matizaciones, que hacen referencia a la forma de trabajar en historieta de la autora, en Laura, sus relatos singulares, la cuestión literaria y su estrecha relación con la imagen seriada, para ella es muy importante lo que se dice y cómo lo dijo, ya que su viñeta se encuentra dentro de una secuencia narrativa, porque como hemos visto en Laura, en sus historietas con frecuencia, cada cómic, cada pieza y a veces cada viñeta existe como una entidad independiente (Capítulo 2).

El proceso sintáctico perteneciente a distintos segmentos de la secuencia en las imágenes secuenciales, la sintaxis de la secuencia, a este respecto, la mayoría de las técnicas narrativas que conforman la teoría del montaje cinematográfico puede ser aplicado al cómic: su constitución mediante operaciones de montaje que consisten en la articulación de distintos segmentos espacio-temporales significativos (en relación con Mitry. “Las estructuras”). Muchos de los hechos específicos, a los que he hecho referencia, que producen temporalidad en este tipo de imágenes, como el formato, es pues el primer factor que condiciona las relaciones espaciales de los componentes de una imagen, principalmente los de forma, tamaño y ubicación (referencia a Arnheim), en este sentido, el nacimiento del cine en tanto que arte: data de la destrucción de ese espacio circunscrito (“Cuadros sucesivos en el espacio”), hablábamos de la modificación estética del cine. Por eso, los historietistas investigan las opciones del formato: concebir su formato en función del montaje. Convenciones originales, y otras compartidas con el cine, con el teatro y muchas provenientes también de la técnica narrativa de la literatura y de la historia del arte; y sus vinculaciones con los Medios Visuales. Laura Pérez Vernetti-Blina es un claro ejemplo de estas vinculaciones, según hemos estudiado en relación al objeto de mi investigación, a través de su trayectoria artística.

Esto es interesante para el enfoque de la puesta en página, en el cómic, es otro factor, dentro de esos hechos específicos que definen esta clase de temporalidad en este tipo de

imágenes, plantee el enfoque de la importancia que la puesta en página tiene sobre el sentido de la imagen, así como los elementos formales de la composición. La puesta en página en el cómic, es una opción plástica, obedece a muchos factores e intenciones compositivas del artista en relación a las necesidades expresivas y al relato, entraba dentro de mis objetivos, como ha quedado analizado en la obra artística de Laura; pues bien, a este respecto, en relación al tipo de articulación, la puesta en página y el montaje es la fórmula más eficaz para crear ese espacio en el cómic: la disposición de las viñetas de la puesta en página, el diseño plástico de la página, obedece a la visualidad más íntima de la intencionalidad del artista. Por lo tanto, no hay, una norma fija obligatoria en la disposición de las viñetas, aspecto sobre el cual el artista tiene en cuenta muchos factores, no obstante, hay una disposición ortodoxa, canónica, fiel al guión, que articula las viñetas unas tras otras, pero como dice Laura, “ni le interesa ni le parece la más interesante”.

Lo más difícil de obtener en el cine fue la dinamicidad. En los albores del cine, Griffith, obtuvo los principios del montaje, la realidad espacial, sus reflexiones sobre la función y los usos del montaje le llevaron más lejos, pero no sólo se basó en dos planos sucesivos, sino en las técnicas narrativas de la literatura que comparten el cine y el cómic, las acciones paralelas, *flash-back*, se basó en las técnicas narrativas de la literatura decimonónica, debido, como una dependencia a una opción más próxima, que por el momento, en los albores del cine, podía encontrar. Habría que analizar las nuevas técnicas de la novela que estaban por llegar y su aportación al cine, como James Joyce, para Laura, un descubrimiento de un escritor que se le consideraba poco visual, sin embargo, según ya dejé expresado, “aporta esporádicos y sorprendentes giro de cámara y saltos asombrosos en el *raccord*, muy originales visualmente”. En Europa y en Estados Unidos se produce una reacción contra la narrativa anterior (narrador omnisciente, y cuyas cotas más altas fueron Balzac y Flaubert), como consecuencia de la guerra europea representó una crisis en el arte. En 1925 se publica el estudio de Ortega *Ideas de la novela* en el que pasa revista a la situación. Se toma conciencia de que hay un agotamiento de temas y hay que buscar algo nuevo en técnica. Se estaban escribiendo novelas distintas y nuevas: Kafka utiliza elementos ya planteados en el romanticismo y surrealismo: decurso del mundo interior del personaje y realidad (importancia del subconsciente); en España, Valle Inclán, se adelanta a la cámara cinematográfica. Con estas nuevas metas se desarrolla algo que no es nuevo del todo

pero que ahora cobra gran relieve: el monólogo interior. Este procedimiento será uno de las grandes adquisiciones del vanguardismo. En 1922 aparece el *Ulises* de Joyce, que es la novela más importante. De ella se deducen gran parte de las corrientes posteriores (dislocaciones temporales, monólogo interior, los personajes se autoanalizan y se proyectan en los demás, el punto de vista múltiple..., el autor como ente extraño a la obra...). Con esta novela se crea el tipo de narración en la que se obliga al lector a convertirse en coautor. La corriente existencialista está representada por Sastre (crítica de la realidad burguesa, incide en la relatividad del tiempo, analiza aspectos metafísicos del hombre...) también Camus.

La novela también se revoluciona en Estados Unidos. Un precursor es Henry James que desarrolla el *fluir psíquico*, la corriente de conciencia y preconiza la participación del lector. William Faulkner es uno de los novelistas más experimentales. Ha mezclado muchas tendencias: autor omnisciente junto a perspectivas múltiples, personajes espejos... Es un autor algo heterodoxo, de ahí la riqueza de su narrativa.

También tenemos el ciclo de “nouveau roman”, se le ha llamado “la escuela de la mirada”. Sólo se puede narrar lo que se ve. Encontramos a autores que parecen estar desconectados ante la realidad. (Reacción contra el excesivo psicologismo). Los personajes de Proust son fundamentalmente imprecisos, desdibujados. En este sentido también destacar Thomas Mann (novelas-ensayo), Virginia Woolf, Hemingway, etcétera. El cine experimental, técnicas que se entrecruzan y se entrecruzan. Con Orson Welles se dice que sentó el lenguaje del cine (la profundidad, la luz, efectos visuales).

Las proporciones del formato condicionan de una manera importante la composición de la imagen, como ya señalé, la estructura de tal esquema está íntimamente asociada con esos primeros apuntes de composición de un boceto en cómic, la operación de encuadrar un objeto con una cámara supone una selección espacio-temporal, se diferencia del espacio estrictamente físico gracias a un encuadre definido por un formato, elemento escalar, estructura de relación, en su seno se ponen en relación los elementos morfológicos (carácter espacial), su naturaleza espacial constituye la estructura en que se basa el espacio plástico. En el cine, el plano, en el ámbito del rodaje (Mitry, 1978: 168), expone, que no hay que confundir la toma con el plano porque a medida que la cámara se va haciendo móvil (movimiento de la cámara panorámica) el concepto de plano se aleja del concepto de la toma, “el plano es una determinación fija espacial”, un primer plano “es la máxima agudeza visual, imperativo presente”, así pues, hablamos de encuadre, movimiento y duración (espacio y tiempo) como

elementos definitorios de plano, equivaldría a un primer plano del cómic, cada viñeta delimita una porción de espacio “la viñeta constituye la unidad de montaje del cómic” (Gubern, 1972), las técnicas narrativas, el montaje (puesta en página, secuencias de viñetas, *raccords*, solapamientos, viñetas detalle), y al igual que en el cine, los encuadres de las viñetas se denominan planos.

Podemos concluir, porque el enfoque de la puesta en página es fundamental dentro de las técnicas narrativas del cómic: La ocupación del espacio, Laura ha innovado sobre este concepto: un ejemplo pertinente en función de lo dicho anteriormente, es la experimentación en la composición de la historieta de Laura *Consuelo Arroyo* (1985), entre otros, que han sido ilustrados en este estudio.

A modo de conclusión, el formato, es pues, el primer factor que condiciona las relaciones espaciales de los componentes de una imagen, principalmente los de forma, tamaño y ubicación, podemos referirnos a la modificación estética del cine, y no sólo referencia al montaje –empalmar las imágenes- sobre todo sustituir al escenario de un teatro verdadero o imaginario, enfocando el “campo”, el espacio limitado por la pantalla, personajes que salen, que entran, y que el director elige, en vez de ser su prisionero (Malraux, citado por Mitry, 1978). La ocupación del espacio: desde el punto de vista psicológico, si me remito a Arnheim, podemos decir, que, aunque nos vemos libremente en el espacio y en el tiempo desde los albores de la conciencia: “la captación activa de estas dimensiones por parte del artista se desarrolla paso a paso, de conformidad con la ley de diferenciación” (Arnheim, “El espacio”, 2001). En un espacio bidimensional: el espacio no se crea de golpe, el artista lo va intuyendo, lo va creando, de acuerdo a una planificación en relación a las necesidades expresivas y al relato, ofrecer extensión en el espacio que conlleva diversidad de tamaño y forma: cosas pequeñas y grandes, redondas, angulares y muy irregulares; añade a la sola distancia las diferencias de dirección y orientación (se pueden distinguir las formas según las muchas direcciones posibles a que apunten, y la colocación de unas respecto a otras (variedad infinita). Se puede concevir ya el movimiento en toda la gama de direcciones. En este sentido, el nacimiento del cine como medio de expresión (y no de reproducción: el denominador común es “el cuadro y sus determinantes”). Este cuadro es la condición fundamental de la forma fílmica (ya expliqué que la expresión fílmica nunca se basó sólo en el montaje) porque es él quien determina el juego de las angulaciones y planos,

al igual que en la imagen del cómic, produce también una cualificación del sentido que ella misma vehícula pudiendo alterar la propia semántica de la imagen mediante determinados recursos exclusivamente icónicos (como las angulaciones de cámara, tamaño del cuadro, formato, proporciones), que son resultado de una cierta elección, tanto en el cine como en el cómic, la composición de la imagen, sus estructuras plásticas, “y crea no solamente la representación “sino el propio espacio de los acontecimientos representados” (Mitry: 189). Un ejemplo, en Laura, las digresiones, los desacuerdos entre texto-imagen puede llevarnos a profundizar ciertos aspectos que el colaborador desatiende o a crear otras narraciones dentro de la misma historia: no seguir al pie de la letra las pautas que marca el guión, sino reinterpretarlas, discutir las, distorsionarlas e inventarlas, expresa Laura, es decir, a crear otras lecturas transversales. El *raccord* como técnica narrativa para dar continuidad espacio-temporal entre dos viñetas consecutivas (en el cómic), es un elemento que Laura transgrede constantemente. Es lo que llamamos los procedimientos del arte.

Frente a esto, ya expliqué, respecto a la metodología de Groensteen (1999), al que traje a colación para el enfoque de la puesta en página, estudia la ocupación del espacio en la imagen fija, sin “signo”, Groensteen se decanta subordinando lo textual, a una materia esencial, de orden visual, por una semiótica sin signo, la imagen fija organizada en secuencias, constituye la piedra angular de esta semiótica relegando los estudios bedeísticos que le precedieron.

Podría extraer, ya aquí unas conclusiones en esta dirección de investigación, de la que he ido brindando desde el principio una serie de conceptos representacionales sobre determinados aspectos formales de la imagen, tal como lo expresé: “la representación del espacio y del tiempo en la imagen es de orden narrativo pues lo que se trata de representar es un espacio y un tiempo diégeticos; y el proceso para su representación consiste en transformar esa diégesis, o ese fragmento de diégesis, en imagen, en un espacio restringido, condensado en un instante de la trama, en el caso del cómic, en la viñeta” (Capítulo 1 de mi estudio). Este recorrido visual y mental a la vez, que es la imagen del cómic, permite una lectura más rica, permite al lector detenerse en la lectura, además de la posibilidad de volver atrás, frente a la lectura longitudinal del cine que impone al espectador su ritmo, su cadencia. En este sentido el cómic se aproxima a la novela, en la que el lector puede imponer su ritmo de lectura y una duración, hacer una pausa, detenerse, volver atrás, recrearse en la lectura... El cómic, posee, al igual que la

novela y el cine (y también el teatro, basado en la secuencia) un carácter dinámico y sucesivo.

La relación entre el cómic y la literatura se establece, sobre la base de su capacidad para el relato. El tratamiento del tiempo narrativo (elemento esencial de este tipo de narraciones) y del espacio en la narración tebeística difiere al de otros medios artísticos como el teatro, la novela o el cine, como he señalado. Un ejemplo ilustrativo, Blasco Ibáñez, en la adaptación al cine de su novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, en la relación del cine con la literatura, comprendió que el medio era diferente y que no tenía los mismos objetivos que la literatura (dirigida por el director de cine Ingrand), en la atmósfera, la iluminación (referencia basada en un documental de TVE, “Blasco Ibáñez”). En este sentido, para concluir este inciso como planteamiento a la comparación entre literatura y cine (Urrutia, 1983: 77-78) refiere sobre la adaptación: “Un objeto no puede ser signo de sí mismo. Es él mismo. Entre el signo y lo representado debe haber una diferencia por mínima que ésta sea. Adaptar es transformar, cambiar, hacer un nuevo objeto. Otro objeto. No puede haber adaptación idéntica a lo adaptado. Imposibilidad esencial. Mejor, material. El texto es único. Es o no es, simplemente”. en “Paralelismo y desviaciones y/o sometimientos y libertades de los textos”, se ha ocupado de la comparación entre la literatura y el cine, en el capítulo “Estructuras fílmicas en obras literarias”, expresa “pero limitarse a las adaptaciones significa reducir la problemática a márgenes ciertamente estrechos. El cine y la literatura se interfieren, complementan u oponen en numerosas ocasiones; el estudio de tales interferencias, complementos u oposiciones es, además de largo, apasionante”. De igual manera en el cómic en sus adaptaciones literarias. De igual manera, la naturaleza del signo teatral, como la del cine, es sumamente compleja: los signos que se unen a la representación son de muy diferente índole: palabra, decorado, luces dirigidas, mimética... (en relación a Segré, y Díez Borque y García Lorenzo).

Para toda narración, es más idónea, estructuralmente una imagen secuencial que una aislada. Esta idoneidad de la secuencia para el relato le viene de su capacidad para articular distintos espacios y distintos tiempos, frente a la temporalidad de las imágenes aisladas. Toda imagen es una modelización de la realidad, según ya dije, se realiza fundamentalmente a través de la representación de dos parámetros definitorios de la realidad: la dimensión espacial y la dimensión temporal (el orden temporal de la

secuencia), en la que hay que tener en cuenta, la elipsis, los saltos diegéticos, las pausas (descripciones), pero como señala Genette “que no todas son descripciones; ni todas las descripciones son pausas”. La articulación espacio-temporal está ligada a los fenómenos de cambios espaciales en relación con los acontecimientos del relato y a la temporalidad, la duración de unos acontecimientos que se desarrollan a lo largo del tiempo.

El cómic al igual que la novela y el cine y también el teatro (basado en la secuencia), poseen, según vimos, un carácter dinámico y sucesivo. Pero desde que se quiso contar una historia, me apoyo en Mitry, cuando expresa: “La continuidad lógica dramática depende del guión, pero existe una continuidad dinámica que puede ser enfocada aquí. Esta continuidad fue uno de los elementos más difíciles de obtener”. Desde que se empieza a contar una historia, “el mundo representado es indivisible de la temporalidad, es diégesis dinámica” (Guillén, 2005). El lector o espectador se encuentra encauzado en un proceso temporal.

Como otro de los objetivos que han sido de mi interés, es la reflexión acerca de los debates que pretenden examinar los problemas significativos en la teoría, la historia y la crítica de las artes visuales. Nos ha acercado al problema planteado en esta investigación: si nos interesamos por la imagen y la palabra (texto-imagen, a través de una autora esencial, objeto de mi investigación), y lo subrayo por las implicaciones con el arte del cómic en general. Nos ha conducido al planteamiento de, el problema de la unión texto-imagen, problema cultural (tal como lo explica Gombrich), y el surgimiento de una nueva argumentación “cultural” –la unión texto-imagen menos “sospechosa”, y aplicarlo al problema de la legitimación cultural del medio como noveno arte (la tensión entre la alta y la baja cultura), podemos argumentar que: la legitimación del medio, según vimos, el medio no lo permitía, difícil, porque: considerado infantil dentro de los *mass-media* como lo he explicado (apartado de “Subliteratura”); el problema de la unión texto-imagen (problema cultural, tal como lo explica Gombrich). Desde comienzos de la década de 1970 y 1980 y más hoy, buen período para la legitimación, puesto que, noveno arte: -considerado como adulto, -acercamiento al mundo editorial del libro, -modo de expresión artístico, -el surgimiento de una nueva argumentación “cultural” –la unión texto-imagen menos “sospechosa”.

Estas formulaciones que acabamos de exponer, a lo largo de este apartado, son importantes para entender la obra de esta artista pluridisciplinar. se forjó desde sus años de estudiantes en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, Laura Pérez Verneti-Blina, objeto de esta tesis. A Laura le interesa estudiar las posibilidades del lenguaje de la historieta: investigar con el lenguaje del cómic presentando nuevas alternativas a nivel del lenguaje propiamente del cómic.

Tengo por imprescindible evitar toda simplificación al respecto. La trayectoria del cómic ha tenido su propia evolución, constituyéndose como un arte nuevo *sui generis*. Como medio de comunicación válido de expresión que nace junto a otros *mass-media* más característicos y fundamentales de nuestra cultura contemporánea. Frente a afirmaciones que entrarían dentro de los debates teóricos abiertos en torno al medio, frente a afirmaciones categóricas como las de Will Eisner (2002): “Estoy aquí para decir que creo que este medio es literatura. Es una forma de literatura y está alcanzando su madurez ahora”. A este respecto, estudios recientes, como el de Hatfield (2005) cuyo subtítulo es “An Emerging Literatures”, o el de Ibáñez (2007) “El cómic hecho literatura”, y el de Versaci (2008), con el subtítulo de “Comics as Literature”, “llevados a cabo en centros universitarios sobre cómic, surgen en departamentos de literatura y no de arte” (García, 2010). Me parece una crítica poco fundamentada. A este respecto, personalmente pertenezco al departamento de Literatura Moderna y Contemporánea, y no de arte. Mi tesis, es interdisciplinar, vinculada a diferentes ámbitos disciplinares. El cómic está muy próximo a la pintura pero más a la literatura (Laura, nos da una aproximación a una definición de cómic: “El trabajo de personas que necesitan narrar con imágenes y con texto. Su papel no sólo está próximo al pintor sino al literato. Es una mezcla entre pintor y escritor”). El cómic no es literatura, ni un género de la literatura por no estar sujeto a la doble articulación, como pretende desde la semiología (Morgan, 2003: 368); señalaba (Barthes, 1964) lo siguiente en “El mensaje lingüístico”, ya sabemos que los lingüistas sitúan fuera del lenguaje a las comunicaciones basadas en la analogía, desde el lenguaje de las abejas al lenguaje por medio de gestos, ya que estos tipos de comunicación no están sujetos a la doble articulación, es decir, basados, en definitiva, en una combinatoria de unidades digitales como es el caso de los fonemas”. Estaba naturalmente implícito en la indicación dada más arriba, a este respecto aclara (Villafañe, 1985: 21-22) que “frente a esa obsoleta comparación entre los elementos de la articulación de la imagen y los de la lengua, es

obvio, sin embargo, que mientras que un fonema no posee ningún tipo de significación, un elemento icónico, el color por ejemplo, sí es un elemento de significación, aunque ésta no se base en la conexión de dicho elemento con referente alguno, sino que funciona como correlato analógico de una característica sensible de la realidad, la cual no es sustituida monosémicamente por ese elemento icónico, sino modelizada”. Los elementos icónicos cumplen unas funciones, el color, como hemos ilustrado, por ejemplo, en Laura, es un elemento formal pertinente. Me viene a colación (Urrutia: 1983: 70-71), y muy pertinente para estas reflexiones, que estamos tratando, reflexiones con las que he trabajado en esta investigación, el fragmento que recoge Urrutia de Roman Jakobson, expone primeramente Urrutia. “Roman Jakobson nos descubrirá otros procedimientos de construcción del discurso comunes a otros lenguajes artísticos. En el quinto apartado de “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos” establece la distinción entre los polos metafóricos y metonímicos. Según el primero, un discurso avanzaría basándose en la paradigmática, en las relaciones de semejanza. Según el polo metonímico, lo haría basándose en la sintagmática, en las relaciones de contigüidad conocidos por distintos tipos de experiencias (unas puramente lingüísticas y otras no)”, y citando por (Jakobson y Halle, 1974: 137), Y escribe Jakobson un párrafo fundamental: *“La observación de que tales procesos predominan alternativamente no es únicamente válida para el arte verbal. Una idéntica observación se produce en sistemas de signos ajenos al lenguaje. Un destacado ejemplo de la historia de la pintura es la manifiesta orientación metonímica del cubismo, el cual transforma cualquier objeto en un conjunto de sinécdoques; los pintores surrealistas replicaron con una actitud decididamente metafórica. Desde las producciones de D. W. Griffith, el arte del cine, con su notable capacidad para cambiar el ángulo, la perspectiva y el enfoque de las tomas, ha roto con la tradición del teatro, consiguiendo una variedad sin precedentes de primeros planos en sinécdoque y, en general, de montajes metonímicos. En obras como las de Charlie Chaplin, estos métodos a su vez, se han visto reemplazados por un nuevo montaje metafórico, con sus fundidos superpuestos, Las comparaciones del cine”*. Y aclara: “ El propio Jakobson indica en nota cómo se ocupó de la construcción metafórica/metonímica en literatura, en pintura y en cine, aunque añade que la cuestión crucial de ambos procedimientos se halla aún pendiente de investigación (y sigue estándolo), es de interés cuatro artículos que pueden leerse en las *Cuestiones de poética* de Jakobson”. Como mejor se observan estas cuestiones es, en la construcción metonímica o en la sinécdoque en la imagen del cómic y la del cine, (la de

la pintura, el cuadro, un espacio permanente y cerrado, sólo tiene la elección de seleccionar el instante más significativo, ilustrado tan bien por Lessing en el *Laocoonte*). Aspectos recogidos por Urrutia en el fragmento de Jakobson, han sido estudiados dentro de esta investigación, por lo que aporta fundamento a la exposición. Continuando, con la indicación dada más arriba, para ir concluyendo, el cómic no es literatura, ni pintura, ni cine, sino un arte *sui generis* al igual que la literatura, la pintura, el cine, la fotografía, etcétera. Me inclino por posturas como las de (Barbieri, 1998: 204) cuando afirma: “Con el lenguaje del cómic se pueden contar historias relativas a muchos géneros; y el mismo género de historia puede ser contado en muchos lenguajes”. Nos encontramos, pues, con una forma de expresión específica, un medio de comunicación válido de expresión artística. Lo mismo que la literatura y sus cauces o el cine, en los albores, los géneros de aventuras de la literatura tradicional pasaron al cine, y diez años de su implantación en el cine, pasaron al cómic.

Llegados a este punto, como apoyatura a lo expresado, la interrelación intelectual de esta investigación, ha hecho allegar otra disciplina, que entra dentro de mi reflexión, en relación con las conclusiones hechas unos párrafos más arriba (Guillén, 2005: 130-131). Como quedó analizado en el Capítulo 1 de este estudio, cuando expuse: “La trayectoria de la literatura y de una y otra de las artes, no por ser todas “culturales”, ni por pertenecer a la historia de una supuesta “cultura” total y única, son en absoluto las mismas, *La correspondencia de las artes* (Étienne Souriau, 1998). Una vez más hago referencia a Warren y Wellek cuando escriben con acierto: “Las artes varias –las artes plásticas, la literatura y la música tienen cada cual su evolución individual, con su tiempo diferente y su diferente estructura interna de elementos (...), según vimos también en el Capítulo 1. Asimismo, volviendo a Guillén, viene a corroborar y complementar lo dicho, el cual, expone con claridad en el capítulo titulado “Taxonomías”, en el apartado “Pintura, Música, Literatura”: “Mención aparte merecen, finalmente ciertas manifestaciones artísticas o cauces de comunicación de carácter “complejo” como la ópera, la cinematografía y el ballet (a lo que yo añado, cómic). Estas clases de arte no son ni música pura, ni mera literatura, ni simple movimiento, ni mera fotografía a secas, por una parte; pero, por otra, tampoco han de considerarse como mezcolanzas ni yuxtaposiciones de los cauces tradicionales de expresión artística. Si no hay sólo colaboración, ni sinergia, ni adición pegadiza sino plasmación de un arte nuevo *sui generis*, ¿por qué hablar de comparativismo literario, de “Literatura y X”, según la consabida fórmula, salvo desde el punto de vista genético? (...); lo primero es

distinguir en cada caso entre la simple yuxtaposición y la compleja fusión original de diferentes clases de signos con objeto de dar origen a una estructura original, a otro sistema semiótico. Es decir, más o menos, al *Gesamtkunstwerk*, a la “obra de arte conjunta”.

Situamos a Laura Pérez Vernetti-Blina, la metodología de esta tesis, dentro de esta evolución del cómic, dentro de la evolución de las mentalidades acerca del cómic visto –ya no como subliteratura- sino como medio de expresión válido, como forma de arte, el noveno. Aunque todavía le falte legitimidad a la historieta.

Por eso las investigaciones pasaron de una perspectiva “semiológica” a una perspectiva estética. De la “semiología” a la integración en una historia de las artes. Cómic como arte. Y dentro de esta tendencia Laura presenta una obra original para la investigación. Por eso su obra es tan singular y digno de interés. Sus referencias son el arte en general y no la historia del cómic.

Pero antes de hacer unas conclusiones finales de Laura Pérez Vernetti-Blina, situamos antes su obra en trayectoria a otras autoras, Núria Pompeia e Isa Feu, como precursoras de un cómic, que han servido de justa introducción a Laura, analizadas en el Capítulo 1, y siguiendo la exploración de las variadas aportaciones de las nuevas autoras de estas últimas décadas, dentro de la historieta en la creación contemporánea hasta la actualidad. La constatación, en este recién nuevo siglo XXI, de un proceso de rehabilitación llevado a cabo por las editoriales independientes en la participación y en la producción de autoras en el cómic, ha significado, una revisión de los criterios estéticos de la producción de toda una generación de autoras, como respuesta al problema planteado de la no visibilidad en las revistas, la escasa presencia de las autoras en el mundo editorial del cómic, -aunque si se hace una revisión más exhaustiva a nivel internacional- aflora el número de artistas de calidad, sin embargo, a lo largo de estas décadas reseñadas en este estudio, las autoras sí han denunciado la existencia de un cierto “machismo” profesional, de interés por lo que afecta a su creación y publicación. Hoy, han sabido valorar la calidad de sus trabajos, y no ha de interpretarse como una reacción al cómic “femenino” o reivindicativo, de las anteriores generaciones, tal como ha sido enfocado en esta investigación, siguen vigentes las reivindicaciones, pero como

he reseñado en este estudio, Laura siempre ha sido una excepción, ha seguido publicando desde los años ochenta hasta la actualidad junto a autores consagrados del cómic, fiel a sus principios de categoría de artista “seguir dibujando los diferentes estilos que tú quieres expresar aunque no lo publiques”, ha ido adquiriendo cada vez más prestigio nacional e internacional, hoy, en el camino, de estas nuevas autoras de la historieta española, Sonia Pulido, Clara-Tanit, Lola Lorente o Raquel Alzate, Laura ha conseguido categoría mundial.

Entramos, en conclusiones del estudio de una obra exhaustiva, objeto de esta investigación: la trayectoria artística de Laura Pérez Vernetti-Blina. Siempre en relación y teniendo presente las Conclusiones Finales de esta investigación, no podemos deshilarlas del contexto en que nació y se desarrolló su obra hasta la actualidad; asimismo, para no caer en repeticiones innecesarias.

La evolución a la que asistimos hace que ahora se estudie el cómic como arte. Integración en una historia de las artes: el cómic como arte. Y dentro de esta tendencia Laura presentaba una obra original para la investigación. Llevada de la necesidad de dotar a cada uno de sus relatos de una significación máxima, en su manera de crear cómics, trata el lenguaje de una forma poca corriente. Cada historieta que ha dibujado y ha puesto imágenes a un texto (artista de la palabra) mente y el espíritu.

Su relación con el texto ha sido un acercamiento diferenciado básicamente en tres tipos de guiones, hemos observado cómo ha investigado sus diferentes posibilidades para trabajar en historieta: como escritora le supone un viaje de introspección (dibujos de sus propios guiones); el guión de textos de diferentes guionistas o escritores (enriquecer su mundo interior y las aportaciones a la Historieta; y la adaptación de textos literarios o filosóficos. Con los guionistas trabajando con los textos ya diseñados y en una estructura cerrada texto-imagen, que aportan a la autora a la hora de abordar la historieta nuevas posibilidades para enriquecer la labor del guionista, aspecto sobre el que hemos reflexionado; por otro lado, las adaptaciones de una obra literaria por parte de Laura cuenta con mayor libertad seleccionando en la narración aquella imagen que se ajusta a

su visualización de una palabra, de una frase, otorgándole una mayor libertad imaginativa o creativa.

Otro aspecto a tratar, en su forma de trabajar es, el compromiso de su dibujo respecto a la imagen que le preocupa respecto a cada texto, según hemos ido observando, basándose en la idea general del estilo gráfico y narrativo que le interesa tratar, estudiando la personalidad literaria del escritor, todo un repertorio de escritores de diferentes registros: por otro lado, la técnica utilizada, también diferenciada en su interés de estudiar las posibilidades del lenguaje de la historieta. En este último sentido, como hemos observado en la trayectoria de Laura, son pertinentes las observaciones de la autora: “en general, se suele considerar al dibujante de historietas como un profesional que ilustra y secunda un texto en narración seriada pero esta forma de narrar y de relación entre texto e imagen a pesar de ser la más frecuente no es ni la única ni la más interesante”.

Las propuestas que plantea Laura en su investigación, le alejan de lo anterior. Pues no se trata en Laura de ilustrar un texto o secundar un texto en narración seriada, que creo haber dejado claro, una lectura rápida, y su relación texto-imagen, sino que las digresiones, en la imagen y en el texto, le llevan a profundizar ciertos aspectos que el guionista no había previsto, le llevan a crear otras narraciones. Por un lado, hemos observado, le interesa, desarrollar narraciones largas en álbum siguiendo el desarrollo de su personal estilo de dibujo (aspecto al que luego regresaré); y por otro lado, investigar con el lenguaje del cómic presentando nuevas alternativas e innovaciones a nivel del lenguaje propiamente del cómic, como por ejemplo, en su historieta *Me quiere no me quiere* publicada en la revista *In Juve*, se inscribe en esta última vertiente, eminentemente experimental e innovador, son trabajos complejos y difíciles de publicar.

También hemos hecho hincapié, cómo le interesa estudiar las posibilidades del lenguaje de la historieta, lectura diferenciada y particular para cada una de las propuestas aplicando una técnica también diferenciada, no sólo el dibujo presenta un grafismo diferente según la historieta que vaya a tratar, sino que la narración texto-imagen cambia en cada historieta, el álbum o libro *Las habitaciones desmanteladas* (1999), Edicions de Ponent, se inscribe en una línea alternativa de la Colección Mercat, Alicante, una recopilación de historietas de sus veinte años dedicado al cómic, algunas inéditas (la mayoría) y otras prepublicaciones, con guiones propios en ciertos casos y de diferentes guionistas y adaptaciones de libros de escritores de la literatura y filosofía, en

el que podemos ya trazar unos rasgos distintivos de su método de trabajo, desde su primera época en la revista *El Víbora* (1981-1991), a nivel de composición y planificación (una planificación minuciosa, cambiar escenas, personajes, lenguaje, etcétera), a saber: el choque de visiones, las relaciones, comparaciones e interferencias entre diferentes lenguajes y sujetos estilísticos y de contenido (en el texto y en la imagen) dentro de una misma propuesta o libro.

Un aspecto de su novedad fue su técnica. Este libro, es pues, una muestra, para observar, la evolución y la formación de su estilo desde sus primeras publicaciones, un referente de las inquietudes de Laura de sus veinte años como historietista: recrear sus propuestas creativas, aunque no lo publique, su conciencia de artista, le impide venderse a lo comercial, según lo estudiamos en trayectoria al panorama editorial en el que Laura desarrolla su obra, pese a todo –dice Laura- siempre hay un editor que piensa ¡estas cosas raras que hace Laura... son muy interesantes! Y siempre ha publicado con cierta regularidad, desde la década de los ochenta en la revista *El Víbora*, los nuevos proyectos de revistas emprendidos por Felipe Hernández Cava, *Medios revueltos*, *El ojo clínico*; *NSLM* proyecto de Max y Pere Joan en los noventa, *In Juve*, a las editoriales independientes Complot, Ikusager, Edicions de Ponent, Camaleón Ediciones, Astiberri y las nuevas que fueron surgiendo, *El Pregonero*, 6 Asociación Medio Muerto/*NSLM*, en la década del 2000 hasta la actualidad, le han proporcionado ese espacio para investigar en sus nuevas propuestas y evolucionar como artista, un cómic experimental basado en investigaciones sobre las posibilidades expresivas de este medio artístico.

A modo de conclusión, podemos hacer una síntesis: La obra de Laura es una reflexión profunda, su método de trabajo es exigente: el replantearse una nueva forma de ver la escena en cada viñeta con un apoyo mínimo en las viñetas anteriores (cambiar escenas, personajes, composición, movimiento, representación, lenguaje, etcétera) supone un esfuerzo considerable. Esto fue muy arriesgado para la época en que inicia su obra. Este método exige al lector una gran flexibilidad mental, una mente especulativa, una sensibilidad cultivada, una cultura visual. El crítico Mattotti (acierta en parte) su trabajo es muy conceptual. En su forma de crear cómics, hemos estudiado en su obra, la importancia que tiene la viñeta: declara que no suele sentirse cómoda en la narración cinematográfica que quita importancia icónica única y detenida (pausada, acompasada) a cada viñeta (reflexiva en su caso). Con frecuencia sus viñetas tienen, cada una, un

carácter simbólico, de símbolo o icono que resume y contiene diferentes conceptos o ideas o significados, en lugar de una descripción puntual rápida y meramente visual de una acción en el tiempo, es otro concepto del tiempo en lo narrado y en la forma de narrar. La viñeta dentro del concepto de símbolo, de acumulación de significados, supone una pausa en el tiempo de lectura en cada imagen mayor que la secuencia típica cinematográfica de la mayoría de los cómics actuales. Y por lo tanto, en Laura, hay una necesidad de detención en cada una de ellas según diferentes tiempo: algunas viñetas son más complejas y más lentas en la lectura que otras. Por otro lado, también, en su forma de crear cómics la viñeta no es tampoco el cuadro cerrado y único de la pintura y la ilustración dado que, se halla inmersa en una secuencia narrativa, en una narración que le da un sentido literario, la mezcla de texto e imagen le interesa mucho más que una única imagen cerrada como la de la pintura; pero sí supone la viñeta una acumulación de sentidos, de ideas, de saltos dentro y fuera del contexto de la secuencia narrativa, le interesa más la “imagen” (viñeta) “concepto” como imágenes detenidas, “un” tiempo por comas y por una puntuación (casi “musical”) que requiere por parte del lector una meditación y no sólo la presencia de imágenes que ilustran, “imagen – descriptiva- ilustrativa, imágenes que “enseñan” (exhibiendo en lugar de la dificultad de hallar lo escondido), ya que sólo a veces la viñeta de Laura describe fielmente una secuencia de una acción, o ilustra una acción, o un movimiento según una moviola.

Al mismo tiempo investiga también la pincelada que se adecua a lo que quiere estudiar en ese momento, línea limpia o línea más pictórica, por ejemplo, las pinceladas más expresionistas las ha tratado repetidas veces en diferentes historietas, en *Clodia*, *Situaciones*, *Consuelo Arroyo*, *Justine*, *La intrusa*, *Markheim*, *The secret*, es un tipo de línea más ancha, más cálida, a veces más sucia, más expresionista, la línea de dichos dibujos es más expresiva y pictórica o caligráfica que en historietas anteriores.

A lo largo de sus diferentes trabajos se observa esta alternancia de línea limpia, definida y clara, por un lado, frente a una línea más pictórica, mas fineza, más expresionista y más caligráfica. Junto a este tipo de historieta, Laura cultiva una línea sensual y hedonista con un refinado erotismo. Su actitud innovadora, ya desde sus comienzos, si la línea en el cómic tiene una función de representación, le añade otra función, artística, para superar también esta función “dibujar es filosofar”.

En sus primeras historietas publicadas utilizaba con frecuencia la trama de letraset (*El Vibora*) que fue abandonando cada vez más prefiriendo la búsqueda del contraste más

marcado de blanco y negro y poca gama de grises; la autora irá adquiriendo nuevas técnicas dado que en cada historieta se plantea un estudio o investigación diferente.

La alternancia en el dibujo del gusto por línea rotunda y simple, junto al gusto por el detalle minúsculo y caprichoso (la simplicidad y la exhuberancia), como característica de su estilo y que sorprende y llama la atención del lector; o la importancia de diseño como una de las vías para tratar una nueva propuesta, es otro de los lenguajes visuales de los que se sirve Laura, entre los ya citados, de fotografía, cine, vídeo, pintura, grabado, que pueden coexistir en una misma historieta.

Se detecta también en la obra de Laura la influencia pictórica en el tratamiento del color, evolucionando hacia colores más luminosos y más influenciado por la tradición historietística y por su práctica en el nuevo medio (historietas), como se observa, entre otros trabajos de Laura. La utilización del color en Laura nos lleva a hacer matizaciones: como valor expresivo, dramático, el color que rellena espacios, colores fríos como el azul en *Justine*, por ejemplo; o en otros relatos, a los que aludiré más adelante, como la influencia del color de Matisse que se observa en Laura, la activación del color, a través de la técnica del papel recortado como *En el café (In Juve)*.

Es de interés su investigación sobre el tratamiento del blanco y negro. Tanto en el cómic como en la fotografía. Por eso investiga el tratamiento similar que puede tener en ambos casos el blanco y negro, tan expresivo dramáticamente.

Considero importante, en estas conclusiones, hacer también una síntesis de la producción de su obra, del estudio llevado a cabo en esta investigación, analizando el espíritu artístico en el que nacieron. Su trabajo queda enmarcado dentro de las coordenadas e inquietudes artísticas de las últimas décadas, (como pionera de toda vanguardia) de corrientes artísticas europeas y americanas a las que se adscribe su obra, vistas en interrelación a las referencias a la literatura en sus adaptaciones de escritores o de guionistas o de sus propios guiones. Observamos cómo los autores de cómic han investigado en ámbitos paralelos y a veces coincidentes con las investigaciones y movimientos artísticos de la Pintura, la Escultura, la Fotografía, la Arquitectura, el Diseño, etcétera. Sus referencias están basadas en la Historia del Arte y en la Literatura, en el arte en general. Me ha interesado la excepción, investigar en trayectorias individuales de artistas, dentro de esta línea de corrientes plásticas vanguardistas, como la de Laura, que muestra evidentes diferencias estilísticas y narrativas de un autor a otro, demostrando Laura su capacidad para el relato. Subrayando en su obra, según hemos

observado en este estudio, el tesón, su rechazo a encasillarse en una sola opción estilística, su investigación y experimentación con el lenguaje y con los estilos.

A lo largo de su trayectoria artística se hace patente cómo la artista ha tratado con virtuosismo, los temas: Creta y el Arte Cretense, un tema nuevo e innovador en el cómic, en su álbum *El toro blanco* basado en la novela-guion de Lo Duca; Arte Romano, de tema histórico, en *Clodia matrona impúdica* (trilogía *El Víbora*) con el guionista Onliyú; Siglo XVIII y Rococó, Manierismo, Barroco, Simbolismo, Las Vanguardias de principio de siglo, el Collage, Boticelli, Arte Griego, Pintura Expresionista, Arte Conceptual, Arte Minimal, la Fotografía, Arte *Pop*, la Mitología, Caligrafía Oriental, Arte Erótico Japonés, Beardsley, Paolo Ucello, Renacimiento, Época de Shakespeare, Palladio, *Underground*, *Punk*, la Cerámica, la Arqueología, la Publicidad, etcétera.

Podíamos argumentar, en estas conclusiones finales, lo siguiente: su obra refleja el influjo de otros campos de su experimentación artística, distinta de la historieta, la pintura, la arquitectura, la fotografía, el cine, la literatura, la ilustración, la mitología, la historia, la filosofía nutren sus historietas. Le interesa a Laura el choque de visiones, las relaciones, comparaciones e interferencias entre diferentes lenguajes y “sujetos estilísticos y de contenido (en el texto y en la imagen) dentro de una propuesta o libro, configuran unos relatos complejos, este método exige considerar la nueva viñeta a resolver como algo exclusivo, cerrado, planteándose inventar desde cero una idea coherente en sus límites, plantearse un nuevo problema, “exige una sensibilidad cultivada, una cultura visual”.

La historieta, desde finales del siglo pasado, y más hoy, vuelve a tener un auge que no tenía en un medio de masas. En la actualidad, se están revisando muchos de los proyectos contemporáneos que se vieron impedidos de un reconocimiento internacional en su momento, debido al interés que está alcanzando el cómic experimental llevado a cabo dentro de la nueva historieta española de la década de los ochenta, inicios de Laura, que ha hecho de España, precursora. La historieta española en la creación contemporánea hay que valorarla en su contribución a una nueva historieta elevada a nivel de arte, y su reciente legitimación como medio culto dentro del noveno arte, Laura, una de las autoras contemporáneas más relevantes.

Estas apreciaciones, en los cambios y valoración del medio como medio artístico, se observa, en las nuevas exposiciones y eventos que se están llevando a cabo desde mediados del nuevo siglo, o en los cambios en las temáticas como eje de las conferencias o mesas redondas sobre los artistas de la historieta, el cambio de “visiones femeninas”, “miradas femeninas”, “trazos femeninos”, es necesario hacer una reflexión que conduzca a una revisión para erradicar el concepto de “en femenino plural”, tal como lo he reflexionado en esta investigación. Hoy las conferencias se inscriben con el epígrafe de autoras de cómic, aunque mi visión personal, es definitivamente inscribir en el concepto de artistas, hombres y mujeres, dibujantes en el medio artístico de la historieta. Prueba de ello, Laura, una artista con libertad creativa, y que sigue manteniéndose en el panorama internacional, haciendo arte en cómic.

Prueba de ese cambio, dan testimonio, las últimas reseñas, del nuevo siglo, como la mencionada conferencia de Laura en el Ateneu de Barcelona *El cómic experimental a Espanya* (2010), o si nos remitimos a finales de la década de los noventa, la conferencia y mesa redonda (20 de abril de 1998) que tiene por título *La influencia del cómic en las artes plásticas* o la conferencia de Laura (2003) *Texto e Imagen*, asimismo la celebrada en 2006 dedicada a autoras de cómic; y retomando las del nuevo siglo, la conferencia en Olot *Vinyetes a Olot. Un novembre de cómic* (2011), reseña sobre Laura, “La vida en viñetas”. *Histories i estils. Laura Pérez Vernetti-Blina*. El año 2010 viene marcado por eventos relevantes en la trayectoria artística de Laura Pérez Vernetti,

A modo de conclusión: En este nuevo siglo se ha producido un salto cualitativo en la manera de presentar el medio, como un medio culto que se sirve de un lenguaje específicamente artístico, prueba de ello, es la presentación en Giovedì, 31 de mayo de 2012, Cagliari, Sala della Società Humanitaria. Centro Internazionale del Fumetto de *I Linguaggi della Cultura Contemporanea. La potenzialità artistico-espressiva del codice fumetto tra narrazione, poesia, informazione e divulgazione* con Laura Pérez Vernetti Blina, Bepi Ulgna, Gianluca Floris.

Laura Pérez Vernetti-Blina es una de las autoras más experimentales. Ha mezclado muchas tendencias. Es una autora algo heterodoxa, de ahí la riqueza de su narrativa. Y una de las autoras más importantes del cómic español.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE AUTORAS PRECURSORAS DE UN CÓMIC

NÚRIA POMPEIA E ISA FEU

BIBLIOGRAFÍA DE NÚRIA POMPEIA

La presente bibliografía de Núria Pompeia incluye publicaciones en revistas y prensa, catálogos de las diferentes exposiciones y publicación de originales, conferencias, mesas redondas y entrevistas sobre su labor de dibujante de humor gráfico, guionista, narradora, diseñadora e ilustradora, redactora jefe de publicaciones como *Por Favor* y

Saber, cronista de temas culturales (*La Vanguardia*) y directora presentadora de televisión (*Quart Creixent*); Colaboró en revistas nacionales y extranjeras. Para el estudio de su vida y de su obra han sido fundamentales las siguientes reseñas bibliográficas: Catálogo de la exposición *Papel de Mujeres* 1989, las revistas *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Sábado Gráfico*, *Dunia* y *Vindicación Feminista*; la obra colectiva, *Españolas en la transición. De excluidas a protagonistas (1973-1982)*; asimismo, artículos de revistas y reseñas a su obra. Colaboración en la prensa en el *Diari de Barcelona*; en el periódico *El Món*, *El País* y *La Vanguardia*. De interés, recogida en el *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*; la correspondencia de cartas personales con la autora.

Publicaciones:

Libros publicados de humor gráfico:

POMPEIA, Núria, *Maternasis* (una obra sin texto), Barcelona, Editorial Kairós, (Editions Pierre Tisné, París), 1967.

---, *Y fuimos felices comiendo perdices*, Barcelona, Editorial Kairós, 1970.

---, *Pels segles dels segles*, (Tradució al castellá de Jordi Teixidor), 1ª ed. Barcelona, Edicions 62, 1971, 157 p.

---, *La educación de Palmira* “Manolo V el Empecinado”, (Epílogo por Sixto Cámara / Seudo. /, Barcelona, Editorial Andorra, 1972, 191 p.

---, *Mujercitas*, Barcelona, Editorial Punch (s. a.), 1975; y en la Editorial Kairós, 1977.

---, *Cambios y recambios*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1983, 159 p.

Libros de narrativa publicados en catalán:

POMPEIA, Núria, *Cinc céntimus*, Barcelona, Edicions 62, 1981.

---, *Inventari de l'últim día*, Barcelona, Edicions 62, 1986.

En revistas nacionales:

POMPEIA, Núria, revista *Triunfo* (2ª etapa, 1962-1980 bajo la dirección de José Ángel Ezcurra), empieza a publicar la serie *La educación de Palmira* (publicada en libro en 1972), revista de información general, posición avanzada en defensa de una cultura abierta y plural, Madrid.

---, *Cuadernos para el Diálogo*, (-1978), *Las mujeres*, monográfico, agosto 1975.

---, *Vindicación Feminista*, primera publicación feminista 1 de julio de 1976, fundada por Carmen Alcalde (periodista) y Lidia Falcón (periodista y abogada), apoyada por el Colectivo Feminista de Barcelona y editada por Ediciones del Feminismo. Publicó 25 números hasta el 1 de julio de 1978, se interrumpe en agosto, y en septiembre aparece un número extra 26/27, su último número, a excepción de dos monográficos, el número 28 que aparece en julio de 1979, sobre sexualidad femenina, y el número 29, diciembre de 1979, sobre divorcio. Es una revista cuidada, de calidad tanto en la presentación de los textos como en las fotografías, destacándose por los titulares, trató asuntos que se

consideraban tabú hasta entonces; tuvo una tirada de 35.000 ejemplares y desaparece por causas económicas, como otras muchas revistas. Núria colabora en esta revista con sus viñetas de humor gráfico, en mesas redondas, artículos, etcétera. Los números utilizados en este trabajo:

---, n.º 9, 1 de marzo de 1977, “Las militantes: proceso a los partidos”, pp. 16-19.

---, n.º 11, 1 de mayo de 1977, “Montserrat Roig y Núria Pompeia puntualizan”, Barcelona 10 de marzo de 1977, p. 13.

---, Portada de la revista, Alicia Fajardo, *Lucha feminista. En Italia abortar ya no es delito*. Montserrat Roig, *Alcoholismo femenino: La enfermedad de la frustración*, n.º 9, 1 de marzo de 1977.

---, Portada, Montserrat Roig, *Mujeres en campos nazis*, n.º 11, 1 de mayo de 1977.

---, Portada, *Dictadura heterosexual. Las lesbianas, ¿son mujeres como las demás?* n.º 22 1 de abril de 1978.

---, Portada, Magda Granich, *Ellos mandan. La amnistía para la mujer. Una ocasión perdida*, n.º 21 1 de marzo de 1978.

---, Portada, *Encuesta: Sexualidad femenina. El placer es mío, caballero*, n.º 28 de julio de 1979.

---, *Dunia*, (1980), dirigida por María Eugenia Alberti, otra revista femenina, que promueve otra línea más acorde con los problemas actuales de las mujeres en la que Núria aporta su dibujos de humor gráfico.

Revistas extranjeras (Obra sin recuperar en el mercado exterior):

POMPEIA, Núria, revista italiana innovadora *Linus*.

---, revista *Charlie Hebdo*.

---, revista *Brigitte*.

Otras colaboraciones:

1977 *Solidaridad con El Papus* (73 editoras); colectiva.

Colaboración semanal en prensa:

POMPEIA, Núria, *Diari de Barcelona*.

---, *El Món*, publica la serie de humor en catalán *La Ramoneta*, tira cómica de viñetas periodísticas en la que se exponen los temas más variopintos de la realidad cotidiana tratados con el rigor puntilloso, satírico y mordaz de la caricatura y el *gag*, el chiste rápido, en un diálogo expresivo mantenido por un personaje o entre dos personajes (mujeres, la mayoría), en 1981, 11 de diciembre el n.º 0; 18 de diciembre el n.º 1; 25 de diciembre el n.º 2. Desde el 1 de enero a junio de 1982, números 3 al 26.

---, *La Vanguardia*, publica crónicas culturales.

Artículos de prensa: colabora como dibujante de humor gráfico:

POMPEIA, Núria, “El decenio de la mujer” / 1975, Año Internacional de la Mujer / 1985, Conferencia de Nairobi”, *El País*. Extra, 23 de julio de 1985.

---, Carlota Bustelo García del Real (directora del Instituto de la Mujer), “Una década de cambios, una década de aspiraciones”, *El País*, 23 de julio de 1985, III.

---, Victoria Sau, “Técnicas nuevas para la colonización más antigua”, *El País*, martes 23 de julio de 1985, VII.

---, Catherina J. M. Halkes (profesora de Teología feminista en la Facultad de Teología de la Universidad Católica de Nimega (Holanda), “La religión, ¿enemiga de las mujeres?”, *El País*.Extra, martes 23 de julio de 1985, VIII.

Proyectos:

1991 Colaboradora con ilustraciones en el programa de salud *La menopausia*, Instituto de la Mujer, (Ministerio de Asuntos Sociales).

1995 colaboradora con ilustraciones en el Proyecto Plan de Educación Permanente de Adultas, Ministerio de Educación y Ciencia y de Asuntos Sociales (Instituto de la Mujer).

Exposiciones:

Exposición itinerante por España *Papel de Mujeres* organizada por la Assosiació *Dones Joves*, Mujeres jóvenes, el Ministerio de Asuntos Sociales, el Instituto de la Juventud y la revista *Medios revueltos*, presenta originales de mujeres españolas autoras de cómic desde los años 30 hasta los 80, haciendo un recorrido histórico por la historieta femenina, marzo de 1989. (Véase Laura Pérez Verneti-Blina).

Salón Internacional del Cómic de Barcelona, se incluye *Papel de Mujeres* mayo 1989.

Festival Internacional de la Bande Dessinée 89, exposición *Papel de Mujeres*.

Catálogos:

1988 *Catálogo de la exposición itinerante Papel de Mujeres*, se publica su primera biografía y el repertorio de sus publicaciones, (Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Juventud, revista *Medios revueltos*).

1989 *Catálogo* del Salón del Cómic de Barcelona *Papel de Mujeres*.

Estudios (breves reseñas):

Reseña en *Mujercitas* (1975) al *Maternasis* (De la críticas).

Reseña de Sixto Cámara, Epílogo, a *La educación de Palmira* (1972).

Reseña en *Cambios y recambios* (1983).

HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, “Generación del 68”. Núria Pompeia, pionera. Mariel, Montse Clavé y Marika (miembros del Colectivo de la Historieta), revista *Cómplice*, n.º 66, Editorial Sarpe, diciembre 1988.

---, “El dibujo en femenino plural. *Papel de mujeres*”, revista *El Europeo*, n.º 10, marzo 1989.

CUADRADO, Jesús, *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*, prólogo de Román Gubern, Madrid, Compañía literaria, S. L., 1997, p. 618. (Incluida en este diccionario).

ALARY, Viviane, “El silencio del olvido: Las mujeres en la historieta española”, en *Historietas, Comics y Tebeos*, prólogo de Román Gubern, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, Viviane Alary (éd.), 2002, p. 125.

Bibliografía escrita por la autora sobre su obra:

Catálogo *Papel de Mujeres* (1988) de interés en su obra de humor gráfico: sobre “la distinción entre la mayor libertad que le ofrece la imagen, el dibujo frente a la palabra, p. 40.

Mujercitas (1975).

---, *Cambios y recambios* (1983).

Bibliografía de interés:

OBRA COLECTIVA *Españolas en la transición. De excluidas a protagonistas (1973-1982)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 1999.

CRUZ, María y SAIZ, María Dolores, *Historia del periodismo en España 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza Universidad Textos, 1996.

BIBLIOGRAFÍA DE ISA FEU

La presente bibliografía de Isa Feu, incluye publicaciones de historieta en revistas, catálogos de las diferentes exposiciones y publicación de originales en los diferentes catálogos, conferencias, mesas redondas y entrevistas. Esta bibliografía aparece por orden de publicación. Será en el catálogo de la exposición *Papel de Mujeres* (1988) en la que aparecerá su biografía y sus publicaciones. En este estudio hago hincapié en su etapa de historietista 1980 en la revista *El Víbora* pionera de su generación del nuevo cómic español, en la línea *underground* hacia un cómic adulto.

Publicaciones de historieta:

De Quomic, 1974.

Picadura Selecta (Iniciativas Editoriales), 1976.

El Sidecar (Iniciativas Editoriales), 1979, colectiva.

A la Calle (Iniciativas Editoriales), 1976.

Propaganda moderna (Pastanaga); colectiva, 1976.

Los Tebeos del Rrollo, publica 1976-77.

En 1977 edita juto a Roger y Antonio Pámies *De Quomic*, (autoedición): colectiva.

En 1977 colabora en la obra colectiva *Solidaridad con El Papus* (73 editoras).

Desde 1980 colabora habitualmente en la revista *El Víbora*.

Fuera de Banda, 1982.

Revista El Víbora (1980-1987):

FEU, Isa, en 1980 empieza a publicar su serie *Corazón loco* con guiones propios, publica una historieta corta de dos páginas en color, guión de Isa, en el Especial Amor, revista *El Víbora*, núm. 30, Barcelona, 1980.

--- publica con Tornasol una historieta corta de dos páginas en color, guión de Isa, revista *El Víbora*, núm. 30, Barcelona, 1982.

---, "...Así ¿Qué tal la fiesta?", historieta corta de dos páginas en color, Isa y guión de Checho, revista *El Víbora*, núm. 37-38 (3ª Aniversario Edición Especial). Barcelona, 1982.

---, "Una hoja de álbum", historieta corta de dos páginas en color, basada en un cuento de Catherine Mansfield, revista *El Víbora*, núm. 39, Barcelona, 1982.

---, "Yo era mujer y estaba muerta", una historieta corta de tres páginas en color, Isa y guión de Nin escrito por los métodos de la hipnosis, revista *El Víbora*, núm. 50, Barcelona, 1983.

---, "Puntos de vista", en este mismo número 50, publica una historieta corta de tres páginas en color, Isa Feu y Max; guión de Nin, 1983.

---, "Todo por la ciencia", historieta corta de cinco páginas en blanco y negro, guión de Isa, revista *El Víbora*, núm. 59, Barcelona, 1984.

---, "Un cariño repentino", una historieta corta de una página en blanco y negro, guión de Isa, revista *El Víbora*, núm. 62, Barcelona, 1984. En este mismo número, en el apartado *Comemix* publica una ilustración en color.

---, "Reacción inesperada", historieta corta de dos páginas en color, guión de Isa, revista *El Víbora*, núm. 63, Barcelona, 1985.

---, en 1986 empieza a publicar otra serie "No digas tu coño...Di tu corazón, con guiones propios, presenta una página en blanco y negro, guión de Isa, revista *El Víbora*, núm. 83, Barcelona, 1986.

---, "Joyas de la lírica: la reina del bar musical", historieta corta de dos páginas en color, letra y música de Dr. Ripio y los Escrotos; guión de Isa, revista *El Víbora*, núm. 93, Barcelona, 1987.

Exposiciones:

1983 expone en *Perpetum Mobile* de autores de *El Víbora*, muestra itinerante, expone originales en varias ciudades de España y Francia (1983-1987).

1984 expone, *Exposició general d'autors espanyols* (IV Salò del Còmic i la Il·lustració), se publica un catálogo.

CONVOCATORIA DEL NUEVO CÓMIC ESPAÑOL, en el Salón de la BD de Angoulême Francia. Enero 1989: Exposición sobre *La Nueva Historieta Española*, Isa es invitada a la XVI Edición del Salón Internacional de la BD de Angoulême (Francia), expone en la muestra especial de esta convocatoria dedicada a los autores españoles. Se publica un catálogo de la exposición, *La Nueva B. D. Española-La Nouvelle Hisotorieta Espagnole*, Angoulême (Francia), 1989, Barcelona Edicions 1989.

1989 Exposición itinerante por toda España *Papel de Mujeres*, organizada por la Assosiació Dones Joves, Mujeres Jóvenes, el Ministerio de Asuntos Sociales, el Instituto de la Juventud y la revista *Medios revueltos*. (Véase para esta exposición y catálogo Laura Pérez Verneti).

Festival Internacional de la Bande Dessinée 89, exposición *Papel de Mujeres*.

Salón del Còmic de Barcelona incluye *Papel de Mujeres*, mayo 1989.

1989 expone en la Galería *Piscolabis*.

2010, en la *Exposición retrospectiva Quinquis dels 80. Cinema, Premsa i Carrer. "Còmic"*, comisariada por Amanda Cuesta y Mery Cuesta, celebrada en La Casa Encendida, Caja Madrid, Madrid, del 8 de julio al 29 de agosto de 2010.

Catálogos:

1984 *Catàleg de la exposició general d'autors espanyols* (IV Salò del Còmic i la Il·lustració).

1988 *Catálogo de la exposición itinerante Papel de Mujeres* (Mujeres Jóvenes, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Juventud y la revista *Medios revueltos*)

1989 *Catálogo de autores españoles de la exposición La Nueva B. D. Española-La Nouvelle Historieta Espagnole* (XVI Edición del Salón Internacional de la B. D. de Angoulême, Francia; Angoulême, Barcelona Edicions, enero)

2010 *Catálogo de la exposición retrospectiva Quinquis dels 80. Cinema, Premsa i Carrer*. “Cómic”, prepublicación de una historieta de Isa Feu “Puntos de vista” (publicada en la revista *El Víbora*, núm. 50, 1981).

Conferencia-mesa redondas:

1989 participa en una mesa redonda sobre *La mujer en el cómic* (Exposición *Papel de Mujeres*, Salón Internacional del Cómic de Barcelona, mayo) Isa junto con Annie Gotzinger, Laura, Marika, (reseña fotográfica n.º 113/114, *El Víbora*).

Ilustraciones:

La Vanguardia Mujer, Sur Exprés, Diari de Barcelona, Vitalidad, Marie Claire 16.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA AUTORA

La presente bibliografía se ha hecho sobre artículos de revistas, periódicos y catálogos publicados sobre las diferentes exposiciones sobre la obra de Isa Feu. Se han incluido las biografías que han ido apareciendo hasta el presente de la autora.

HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, “Renovadoras las chicas que hacen cómic”, revista *Cómplice*, n.º 66, 1988, il.: bl. y n.

---, “El dibujo en femenino plural”. *Papel de Mujeres*, revista *El Europeo*, n.º 10, 1989.

CATÁLOGO de la exposición *Papel de Mujeres* (1988).

ALTARRIBA, Antonio y GROENSTEEN, Thierry, “Le dileme de la B. D. espagnole”, journal *Le Monde* (Le Monde livres), vendredi 27 janvier de 1989. Artículo publicado a raíz de la XVI Edición del Salón Internacional de la BD de Angoulême (Francia9: “La Nueva Historieta Española”.

CATÁLOGO DE AUTORES ESPAÑOLES de la exposición *La Nueva B. D. Española-La Nouvelle Historieta Espagnole*, se publica una breve reseña biográfica y a sus publicaciones; se publica una viñeta de Isa, Angoulême 1989, Barcelona Edicions, 1989, i.: bl. y n., p. 48.

CUADRADO, Jesús, *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*, prólogo de Román Gubern, Madrid, Compañía Literaria, S. L., 1997, p. 286. (Incluida en este diccionario).

Estudios sobre su obra (breves reseñas):

HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, “Renovadoras las chicas que hacen cómic”, revista *Cómplice*, n.º 66, Editorial Sarpe, 1988.

ALARY, Viviane, “El silencio del olvido: Las mujeres en la historieta española”, en *Historietas, comics y Tebeos españoles*, prólogo de Román Gubern, Francia, Viviane Alary (éd.), Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2002, p. 128-129.

BIBLIOGRAFÍA DE LA AUTORA

LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA

La presente bibliografía de Laura Pérez Vernetti-Blina, incluye publicaciones en revistas, catálogos de las diferentes exposiciones y publicación de originales en los diferentes catálogos, conferencias, mesas redondas y entrevistas. Esta bibliografía aparece por orden de publicación de sus historietas en las diferentes revistas. Será en la revista *El Víbora* en la que la autora se dé a conocer como autora de cómic; y en la que llegará a ser reconocida como una autora de prestigio de la “época” *El Víbora* y que le valdrá su reconocimiento internacional. Y en ella publicará en 1981 su primera

historieta. Serán historietas cortas de dos, tres, cuatro o cinco páginas. Sus publicaciones en la revista *El Víbora* abarcan desde 1981 hasta 1991. Por ser un período muy largo, he creído conveniente citar, en primer lugar, esta revista, siguiendo un orden por publicaciones, como explicité arriba, y no por orden alfabético de revistas en las que publica. Cuando en 1981 empieza a publicar lo hará con el pseudónimo de *Maracaibo*, y que persistirá hasta 1984 adoptando el de Laura hasta la actualidad. Laura, ya desde sus inicios, traspasa las fronteras publicando en Francia (Dominique Leroy), Italia (*Marie Claire*, *Glamour Internacional*), *Epi* (Suecia); y en revistas nacionales como *Moda 1*, *Europa Viva*, *Oh! Papeles de Fotografía*, *La luna de Madrid*, *Complot*, *Medios revueltos*...

Publicaciones:

Revista El Víbora (1981-1991):

LAURA, “Como en las películas francesas”, historieta corta de dos páginas en bitono, *Maracaibo* y guión de Pons, basado en el relato de Armando Rodríguez Devora, revista *El Víbora*, núm. 30, Barcelona, 1981.

---, “El Domador: Los riesgos de ser domador o no te fíes de los animales”, historieta corta de dos páginas en blanco y negro, *Maracaibo* y guión de Rodolfo, revista *El Víbora*, núm. doble 37-38, Barcelona, 1982.

---, “Locrine”, historieta corta dos páginas en blanco y negro, *Maracaibo* y guión de Pons, revista *El Víbora*, especial, /s.n./, Barcelona, 1983.

---, “Clodia, matrona impúdica”, historia corta de la trilogía, I, de tres páginas en blanco y negro, *Maracaibo* y guión de Onliyú, basado en un cuento del libro *Historias imaginarias*, de Marcel Schwob, revista *El Víbora*, núm. 39, Barcelona, 1983.

---, “Ser listo y ser tonto: La vida del actor Gabriel Spenser”, historieta corta de la trilogía, II, de cinco páginas en blanco y negro, *Maracaibo* y guión de Onliyú, basado en el libro *Historias imaginarias*, de Marcel Schwob, revista *El Víbora*, núm. 42, Barcelona, 1983.

---, Sumario: Laura, una página grande en bitono, revista *El Víbora*, núm. 44, Barcelona, 1983.

---, “Selvaggia y los pájaros”, historieta corta de la trilogía, III, de cinco páginas en blanco y negro, *Maracaibo* y guión de Onliyú, basado en el libro *Historias imaginarias*, de Marcel Schwob, es una biografía del pintor Paolo Uccello, revista *El Víbora*, núm. 48, Barcelona, 1983.

---, “El balcón”, historieta corta de dos páginas en blanco y negro, adaptación de *Maracaibo*, extraída de un fragmento de *América*, de Franz Kafka, revista *El Víbora*, núm. 50, Barcelona, 1983.

---, “Emma Zunz”, historieta corta de tres páginas en color, adaptación de *Maracaibo*, basada en un cuento de Jorge Luis Borges, revista *El Víbora*, núm. 51, Barcelona, 1984.

---, “Los casos del doctor Gregotti: Sólo fue un mal entendido”, historieta corta de cuatro páginas en color, adaptación de Laura, basada en un caso del psiquiatra Gustav Jung, revista *El Víbora*, núm. 54, Barcelona, 1984.

---, Sumario: Laura, una página grande en bitono, revista *El Víbora*, núm. 55, Barcelona, 1984.

---, “Un verano más largo”, historieta corta de cuatro páginas en color, guión de Laura, revista *El Víbora*, núm. 59, Barcelona, 1984.

---, “La Medusa”, publica la portada en color, Laura, revista *El Víbora*, núm. 62, Barcelona, 1984.

---, “No olvides cerrar las puertas”, historieta corta de una página en color, adaptación de Laura, basada en un texto de Patricia Highsmith, revista *El Víbora*, núm. 63, Barcelona, 1985.

---, “China Times”, historieta corta de una página en bitono, guión de Laura, revista *El Víbora*, núm. 65, Barcelona, 1985.

---, “Situaciones”, una página, con seis retratos de mujeres sobre fondo negro, revista *El Víbora*, núm. 68, Barcelona, 1985.

---, “Un amor imposible”, historieta corta de seis páginas en bitono, Laura y guión de Sampayo, revista *El Víbora*, núm. 78, Barcelona, 1986.

---, “El toro blanco”, publica el capítulo primero de cinco páginas en color, de su álbum *El toro blanco*, Laura y guión de Lo Duca, revista *El Víbora*, núm. 82, noviembre, Barcelona, 1986.

---, “El toro blanco”, publica el capítulo segundo de ocho páginas en blanco y negro, del álbum *El toro blanco*, revista *El Víbora*, núm. 83, Barcelona, 1986.

---, Sumario: Laura, una página en color, revista *El Víbora*, núm. 89, Barcelona, 1987.

---, “Historias de amor y odio”, historieta corta de cinco páginas en blanco y negro, Laura y guión de Pons, basado en un relato de Jonathan Craig, revista *El Víbora*, núm. 90, Barcelona, 1987.

---, “El ideal y la cobertura”, historieta corta de cinco páginas en blanco y negro, adaptación de Laura, basada en el guión para cine de Vladimir Maiakovski, revista *El Víbora*, núm. 93, Barcelona, 1987.

---, “Baile de despedida”, historieta corta de seis páginas en color, Laura y guión de Ignacio Molina, revista *El Víbora*, núm. 97, Barcelona, 1987.

---, “Ni de día ni de noche sino todo lo contrario”, historieta corta de seis páginas en bitono, Laura y guión de Sampayo, revista *El Víbora*, núm. 98, Barcelona, 1987.

---, Sumario: Laura, una página en color, revista *El Víbora*, núm. 101, Barcelona, 1988.

---, “Ruth la andariega”, historieta corta de cinco páginas en blanco y negro, guión de Laura, revista *El Víbora*, núm. 109, Barcelona, 1988.

---, Sumario: Laura, una página en color, revista *El Víbora*, núm. 101, Barcelona, 1988.

---, “La hija de Rappaccini”, publica el capítulo primero de ocho páginas en color, Laura y guión de Onliyú, según una versión libre del cuento de Nathaniel Hawthorne del mismo título, basándose en la arquitectura en Palladio; también en las figuras se basa en la pintura de Botticelli, revista *El Víbora*, núm. 109, Barcelona, 1988.

---, “La hija de Rappaccini”, publica el capítulo segundo de siete páginas en color, revista *El Víbora*, núm. 110, Barcelona, 1988.

---, Sumario: Laura, una página en color, revista *El Víbora*, núm. doble extra-verano 113-114, Barcelona, /s.a./.

---, “La Trampa”, publica un avance de seis páginas en blanco y negro, de su álbum *La Trampa*, guión de Laura, revista *El Víbora*, núm. 128, Barcelona, 1990.

---, “EL caballero d'Eon-o El travestido de Estado”, empieza a publicar una nueva serie presentando el primer episodio de seis páginas en blanco y negro más gris, del álbum *El*

caballero d'Eon-o El travestido de Estado-, Laura y guión de Lo Duca, revista *El Víbora*, núm. 132, Barcelona, 1990.

---, “El caballero d'Eon-o El travestido de Estado”, publica el segundo episodio de seis páginas en blanco y negro, centrado en la Corte de Elisabeth de Rusia; saldrá trimestralmente, revista *El Víbora*, núm. 137, Barcelona, 1991. (Álbum sin publicar).

En otras revistas:

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura, Cartel anunciador de la película en Super 8 *Te espero en las puertas del infierno, Hank*, de Joaquín Moliné, basada en el marqués de Sade y en el cuento de Charles Bukovsky *El diablo en la botella*, 1983.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura, “Consuelo Arroyo”, una página en blanco y negro, guión de Laura, revista *Europa Viva*, núm. 2 (número dedicado a la mujer), 1985.

LAURA, publica un número considerable de viñetas en el álbum colectivo *Les triomphes de la bande dessinée*, (donde aparece una selección de los mejores autores del mundo sobre el tema del erotismo) de Joseph Marie Lo Duca, Paris, Editions Dominique Leroy, Luxure de luxe (Colección Vertiges Graphiques), 1985.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura, Realiza un corto en Super 8 para el programa *Barcelona/Miniaturas*, dentro del programa sobre vanguardias *Arsenal* (TV3 Cataluña), dirigido por Manel Huerga, se emite el 16 de junio 1986.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura, “Al centre del Laberint”, historieta corta de cuatro páginas en blanco y negro, Laura y guión de la escritora Mercedes Abad (Premio *Sonrisa Vertical* 1986), álbum colectivo *10 Visions de Barcelona en historieta*, prólogo de María Aurèlia Capmany, Barcelona, Editorial Complot, 1987.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura, publica la portada del libro *El fantasma enamorat*, de la escritora Vernon Lee, Barcelona, Editorial Laertes, julio, 1987.

Pérez Verneti-Blina, Laura: publica una serie de ilustraciones, *Diari de l'Escola d'Estiu* de Barcelona, julio de 1987, 1988 y 1999.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: ilustración en color como promoción del papel Adestró para la empresa de papel Torras Ostenchs, seleccionada por el diseñador y fotógrafo América Sánchez, 1988.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: publica ilustraciones, ilustrando cuentos de los escritores Javier Tomeo y Joan Perucho, diario *El Periódico de Catalunya*, Especial Verano 1988.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *El toro blanco*, álbum, publicación de su primera historia larga de cuarenta y seis páginas en blanco y negro, Laura y novela-guión (ilustrada por León Gischia) de Joseph Marie Lo Duca, Barcelona, Ediciones La Cúpula, junio, 1989.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Justine”, historieta corta de tres páginas en color, guión de Laura, revista *Medios revueltos*, núm. 5, dirigida por Felipe Hernández Cava, Madrid, verano 1989.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: publica dos ilustraciones, dos páginas, revista *Glamour Internacional*, núm. 14, especializada en erotismo, Italia, febrero 1990.

Pérez Vernetti-Blina, Laura: serie de ilustraciones para la empresa de audiovisuales Sonomultivisión, Barcelona, abril, 1990.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: una ilustración para el relato *Licor de Erizo* de Andrés Trapiello, revista *Dunia*, núm. 18, septiembre, 2ª quincena 1990.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *La Trampa*, álbum, segunda historia larga de cincuenta y seis páginas en blanco y negro, guión de Laura, introducción de Joseph Marie Lo Duca, septiembre, 1990. (Fotografía de Laura por Andrés Salvarezza).

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: Realiza una serie de dibujos para imprimir en trajes, camisetas, pantalones y faldas de la diseñadora Agatta Ruíz de la Prada, junio 1989 lo entrega, para la temporada de primavera-verano 25-26-27 primavera-verano 1991

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Por la salud de un hombre”, historieta corta de ocho páginas en color, guión de Laura, álbum colectivo *Los derechos de la mujer*, prólogo de Mª Jesús Aguirre Uribe, Vitoria, Ikusager Ediciones, 1992.

Pérez Vernetti-Blina, Laura: publicación de un dibujo de una página en blanco y negro, en el libro *100 Dibujos por la libertad de Prensa*, Reixach i Riba (Presidente de Reporteros Sin Fronteras), introducción de Ramón de España, Barcelona, Reporteros Sin Fronteras (**RSF**), enero, 1992.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Me quiere no me quiere”, historieta corta de cuatro páginas en color, guión extraído de *La balada del café triste* de Carson McCullers, revista *In Juve*, núm. 22, Madrid, Instituto de la Juventud, septiembre, 1992.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: se imprime una camiseta de la empresa de diseño *Cha-cha*, S. C. L., con una secuencia de cuatro viñetas en color, septiembre-octubre 1992.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Del infierno al Paraíso*, álbum (sin publicar), historieta larga de treinta y seis páginas en color, Laura y adaptación fiel de Joseph Marie Lo Duca de un cuento del *Decameron*, (novela octava de la Quinta jornada) de Boccaccio y de cuatro cuadros de Botticelli, dibujado en 1991 y debería haberse publicado en 1992.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “En el café”, historieta corta de cuatro páginas en color, adaptación de un artículo del escritor y periodista Jorge Asís, (serie de artículos publicados en el periódico *Clarín*), del libro *El Buenos Aires* de O. Rocamora, revista *In Juve*, núm. 26, Madrid, Instituto de la Juventud, enero-febrero 1993.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Sobre gustos no hay nada escrito”, historieta corta de cuatro páginas en blanco y negro, álbum colectivo *Cambio el polvo por brillo* (dedicado a las mujeres autoras de cómic), *Virus comix*, Barcelona, Virus Editorial, 1993. Este álbum se presentó en el Salón del Cómic de Barcelona, en el mes de mayo.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Susana*, álbum de ochenta y ocho páginas en blanco y negro, guión de Laura, editor japonés Haruki Ogawa, Japón, Editorial Kodansha, 1993. (No se publica en esta editorial. Obra sin recuperar). Se publicará en España, verano 2004.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: publica dos de los originales de Laura expuestos en la muestra *VU!*, revista *Bagatelle*, Francia, enero, 1994.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: publica una tira a toda página, Laura+Dalvi, para el artículo de Jaume Vidal, “Un futuro desdibujado: El auge editorial del cómic español no se corresponde con la precaria situación de los autores”, *El País*, domingo 1 de mayo de 1994.

Pérez Vernetti-Blina, Laura: ilustración en blanco y negro para el cartel de la Escola de Danza de Isabel Serres, enero, 1995.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: publica dos ilustraciones en color para el relato “Descripción y ligero movimiento final” de Bernardo Atxaga, revista *Estrella* de la Caixa, núm. 9, Barcelona, 1995.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: ilustración *Picasiana* para el *spot* publicitario televisivo del Licor de Manzana *Tilford*, filmado por la productora de cine Group Film, marzo, 1995.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: publica una ilustración erótica para el libro *Pretty in Pink* de Sara Veitch, Londres (Inglaterra), Editorial Forum and Erotic Stories, GB., mayo, 1995.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: publica trece ilustraciones eróticas para el libro *The Pleasure Centre* de Dense Collins, Londres (Inglaterra), Editorial Forum and Erotic Stories, junio-julio 1995.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Markheim*, historieta larga de dieciocho páginas en blanco y negro, pequeño álbum-albumcito, adaptación de Laura del cuento del mismo título de Robert Louis Stevenson, prólogo de Emilio Manzano; los alfabetos diseñados por Andrés Salvarezza. Incluye: “Malditas risas”, historieta corta de humor de cuatro páginas en blanco y negro, Laura y guión de Peri, Barcelona, Camaleón Ediciones, edita Joan Carlos Gómez (Colección El extraño Camaleón. 4), mayo, 1996.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Hay que organizarse*, cuadernillo-álbum de humor, historietas cortas en blanco y negro, guión de Laura, introducción del guionista Onliyú. Incluye: “El punto de vista”, una página de humor, Barcelona, Ediciones El Pregonero, edita Jaume Vendrell (Colección El Pregonero. 21), mayo, 1996.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Editor”, página de caricatura humor, para el libro *Mujeres: igualdad, desarrollo y paz*, (recopila a artistas mujeres y hombres alrededor del tema de la mujer). Este libro se distribuirá en ocasión de la 4ª Conferencia Mundial de la Mujer que organiza la ONU la primera semana de septiembre, Pekín (China), 1996.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Eros y Psique”, historieta corta de seis páginas en blanco y negro, Laura y guión de Onliyú, basado en el cuento de Apuleyo “Las

Metamorfosis”, revista *Nosotros somos los muertos*, núm. 2, dirigida por el dibujante Max y Pere Joan, Palma de Mallorca, Monograma ediciones, 1996.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “La vida a fuego lento”, historieta corta de ocho páginas en blanco y negro, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, revista *El ojo clínico*, núm. 1, coordinada por Felipe Hernández Cava, Madrid, edita *El ojo clínico* Espacio y Comunicación, octubre, 1996.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: serie de ilustraciones para la multinacional francesa *Día*, 1996.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Safo”, historieta de una página en blanco y negro, Catálogo de la 2ª setmana del còmic Gai i Lèsbic, Barcelona, ‘Gailescomic’, colectivo Lambda, diciembre, 1996.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “La Melancolía”, historieta de una página en blanco y negro, adaptación-resumen de Laura de *La Melancolía y la creación* de Aristóteles, revista *Nosotros somos los muertos*, núm. 3, dirigida por el dibujante Max y Pere Joan, en el especial “Literatura y Cómic”, Palma de Mallorca, Monograma ediciones, diciembre, 1996.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “La historia de mi vida”, historieta corta de tres páginas en blanco y negro, en el álbum colectivo bilingüe contra la xenofobia, el racismo y la intolerancia *Somos diferentes. Somos iguales*, el dibujante Forges firma la portada, Madrid, Consejo de la Juventud de España, diciembre, 1996.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “El jugador”, historieta corta de seis páginas en blanco y negro, adaptación de Laura de la novela *El jugador* de Fiodor M. Dostoyevski, revista *Nosotros somos los muertos*, núm. 4, edición de Pere Joan y Max, Palma de Mallorca, Monogramas ediciones, mayo 1997.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Las pequeñas cosas”, historieta corta de cuatro páginas en blanco y negro, Laura y guión de Onliyú, revista de cómics *Rau*, núm. 9, Barcelona, noviembre, 1997.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: publica una ilustración-cartel en color sobre Robert Mitchum, revista de cultura *El Híbrido*, núm. 6, monográfico sobre el actor, Zaragoza, noviembre, 1997.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: ilustración erótica de Laura acompañada de frases de Joseph Marie Lo Duca sobre el famoso artista francés fotógrafo y pintor Pierre Moliner, obra colectiva sobre el tema *El juego y la violencia, La Caja*, núm. 3, 1997. (Dicha ilustración se recogerá también en el álbum de Laura *Las habitaciones desmanteladas*, Edicions de Ponent, 1999).

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: ilustra el libro *Finding Voices, Making Choices*, Community Arts Workers, Gran Bretaña, edita Educational Heredts Press, diciembre, 1997.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Todo tiene un precio”, historieta corta de cuatro páginas en blanco y negro, revista de cómics *Lápiz japonés*, núm. 4, Argentina (Buenos

Aires), enero, 1998. (publicada en el monográfico de Laura *Hay que organizarse*, El Pregonero, 1996).

Pérez Verneti-Blina, Laura: serie: "Topolini", historieta corta de humor en color negro y fondos color naranja, minidesplegable *Piccolino*, editado por Sergi Ibáñez, Barcelona, enero, 1998.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: "Extraños en un tren", historieta de una página en blanco y negro, guión adaptación de Laura del libro de Patricia Highsmith. Incluye una página en blanco y negro de dibujos de diferentes tipos de ratones en la sección de este *comic-book*, dedicada en homenaje a Mickey Mouse, revista *Ganadería trashumante*, núm. 1, Valencia, febrero, 1998.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: cuatro ilustraciones en color para acompañar el artículo de Manuel Díaz Prieto "El Club de los mil millones", periódico *La Vanguardia*, "Magazine", Barcelona, 15 de marzo de 1998.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: "Safo", historieta de una página en blanco y negro, guión de Laura, revista *Nosotros somos los muertos*, núm. 5, Max y Pere Joan, Barcelona, Camaleón ediciones, abril, 1998. (Publicada primero en 'Gailecoscomic', diciembre, 1996).

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: "Jalwa", historieta corta de diez páginas en blanco y negro, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, *comic-book Le cheval sans tête*, núm. 5, Francia, Editorial Amok, primavera 1998.

---, "Jalwa", revista *Lalua*, se publican parte de las historietas del número 5 de *Le cheval sans tête*, Francia, Editorial Amok, 1998.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: "Un hombre poderoso", historieta corta, guión adaptado por Laura del cuento "Déjeme sus orejas" de Edward Wellen, revista de cómic *Idiota y Diminuto*, núm. 4, Madrid, diciembre, 1998.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: ilustración en color a doble página, revista de cultura *El Híbrido*, núm. 7, especial dedicado al tema de los Mares del Sur, Zaragoza, diciembre, 1998.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: "Tobermory", historieta corta de ocho páginas en blanco y negro, guión adaptado por Laura del cuento de Saki, *comic-book Como vacas mirando el tren*, núm. 8, Valencia, febrero, 1999.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: serie: "Topolini", dos historietas cortas de su serie de humor de dos páginas cada una en blanco y negro, guión de Laura, *comic-book Ganadería trashumante*, núm. 2, Valencia, marzo, 1999.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: "The Answer", historieta corta de dos páginas en blanco y negro, Laura y guión de Jorge Zentner, revista *Idiota y Diminuto*, núm. 5, número extra de 64 páginas, Madrid, abril, 1999.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Las mil y una noches*, álbum, publica la primera parte "Primeras Lunas", historieta de treinta y dos páginas en blanco y negro,

adaptación libre al lenguaje de la historieta de la traducción y creación de *Las mil y una noches* escrita por Mardrus de Joseph Marie Lo Duca, Editorial 6 Asociación, núm. 2, Colección NSLM/Medio Muerto, dirigida por Pere Joan y Max, mayo, 1999.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Las mil y una noches*, segunda parte “Primeras Lunas”, historieta de treinta y dos páginas en blanco y negro; incluye el cuento de “Aladino y la Lámpara Maravillosa”, de Laura y Lo Duca, edita Inrevés, (Colección dirigida por Pere Joan y Max NSLM/Medio Muerto. 3), diciembre, 1999.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: serie: “Topolini”, dos historietas de la serie de humor de dos páginas la primera y de cinco páginas la segunda en blanco y negro, guión de Laura, *comic-book Como vacas mirando el tren*, núm. 9 (Premio al mejor *fanzine* del Cómic de Barcelona 1999), Valencia, noviembre, 1999.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Las habitaciones desmanteladas*, álbum, recopilación de historietas de sus veinte años dedicados al cómic (la mayoría inéditas y otras prepublicaciones), ciento catorce páginas en blanco y negro, introducción de Laura, diseño gráfico de Andrés Salvarezza, Alicante, Edicions de Ponent, (Colección dirigida por Paco Camarasa y McDiego, Mercat. 9), noviembre, 1999.

Contiene:

- , *Aladino*, adaptación libre de Lo Duca de *Las mil y una noches*.
- , *Lo que quiero ser*, guión de H. Cava.
- , *Minnie*, guión de Colette.
- , *La intrusa*, adaptación del cuento de Jorge Luis Borges.
- , *Ilustración*, comentario de Lo Duca sobre un texto de Pierre Molinier.
- , *Lo importante es que seamos dos*, guión de Lo Duca.
- , *Londres. Abril, 1970*, guión de H. Cava.
- , *Los sueños de Thomas*, adaptación del libro *Confesiones de un fumador de Opio* de Thomas de Quincey.
- , *El asilo*, adaptación del cuento *El vestido* de Dylan Thomas.
- , *The secret*, guión de Laura.
- , *Los casos del doctor Gregotti*, guión basado en un caso clínico de Kart Gustav Jung.
- , *La Residencia*, guión de H. Cava.
- , *Embriagueces*, guión de Lo Duca.
- , *Nada personal*, guión basado en el libro de James Baldwin.
- , *Las pequeñas cosas*, guión de Onliyú.
- , *Consuelo Arroyo*, guión de Laura.
- , *Estaba escrito*, guión de Lo Duca.
- , *La máscara*, adaptación del cuento de Guy de Maupassant.
- , *Sagrera city*, guión de Shigaliyov.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Singing in the Palace”, historieta corta de seis páginas en blanco y negro, guión de Laura, *comic-book Ganaradería trashumante*, núm. 3, Valencia, mayo, 2000.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “La antipatía de Lady Anne”, historieta de una página en blanco y negro, guión adaptado del cuento de Saki, revista *Idiota y Diminuto*, núm. 9, Madrid, mayo, 2000.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Heart”, historieta corta de seis páginas en blanco y negro, guión de Laura, revista *Nosotros somos los muertos*, núms. 6/7 (último número de la revista), edición de Pere Joan y Max, Granada, Asociación Juvenil, Ediciones Veleta, mayo, 2000.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Macandé*, álbum de cincuenta y cuatro páginas en blanco y negro, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, el guión recupera la historia y biografía del famoso cantante de flamenco Macandé, introducción de Pedro Atienza; dirección artística de Antonio Altarriba; y la caligrafía del álbum de Ricardo Rousselot y de Andrés Salvarezza, Vitoria, Ikusager Ediciones, (Colección Imágenes en la Historia. 31), septiembre, 2000.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: nueve ilustraciones en color, revista *El mueble-Casas de Campo*, núm. extra 11, diciembre 2000.

---, Seguirá publicando ilustraciones en esta revista hasta inicios de 2001.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “La tranquilidad del campo”, historieta corta de doce páginas en blanco y negro, guión adaptado del cuento de Saki, *comic-book Como vacas mirando el tren*, Valencia, núm. 11, mayo 2001.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Rita”, historieta corta de cuatro páginas en blanco y negro, Laura y guión de Peri, *comic-book Ganadería trashumante*, núm. 4, mayo 2001.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Emma visita al editor”, historieta corta de una página en color, Luara y guión de Peri, revista *Idiota y Diminuto*, introducción de Jesús Cuadrado, núm. doble y último de la revista 14/15, Madrid, septiembre 2001.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Las mil y una noches*, álbum, nueva edición, de 127 páginas en blanco y negro, Laura y guión de Joseph Marie Lo Duca, excelente prólogo de Max; diseño de Andrés Salvarezza, Alicante, Edicions de Ponent, (Colección Solysombra), septiembre, 2002. (Incluye “Primeras Lunas” publicadas por 6 Asociación (mayo 1999) y Ediciones Medio Muerto (diciembre 1999) y “Aladino y la lámpara maravillosa” (parte inédita del álbum) Edicions de Ponent, septiembre 2002).

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Noballena*, álbum de veinte cuatro páginas en blanco y negro, Laura y guión de Roger Omar, basado en un cuento de Roger Mendez, introducción de Felipe Hernández Cava; diseño gráfico y maquetación de Andrés Salvarezza, Barcelona, Ediciones D2bleD2sis, septiembre, 2002.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Susana*, álbum de noventa y cuatro páginas en blanco y negro, guión de Laura, prólogo de Onliyú, diseño del álbum de Andrés Salvarezza, Barcelona, Amaniaco Ediciones, dirige Jordi Coll, julio, 2004. (Obra sin recuperar, Japón, Kodansha, 1993).

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: “Centelleante universo”, historieta corta de seis páginas en blanco y negro, guión de Felipe Hernández Cava, álbum colectivo *11 M. Once miradas*, prólogo y coordinación de Felipe Hernández Cava; presentación de Jordi Badel concejal de cultura, Ayuntamiento de Guadalajara, Alicante, Edicions de Ponent, 2005.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Amores locos*, álbum de páginas en blanco y negro, guión de Antonio Altarriba, basado en *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille, presentado el 28 de abril por el dibujante Kim en la librería Freaks de Barcelona; Alicante, Edicions de Ponent, abril 2005.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *El brillo del gato negro*, álbum de páginas en blanco y negro, guión de Antonio Altarriba, Alicante, Edicions de Ponent, 2008.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Sarà Servito*, álbum de ochenta páginas en color, guión de Felipe Hernández Cava (ganador en este año del Premio Nacional del Cómic por *Las serpientes ciegas*, dibujo de Seguí, 2010), presentación el 17 de noviembre en Barcelona; Alicante, Edicions de Ponent (Colección Crepúsculo. 22, cartoné), 3 de noviembre, 2010.

PÉREZ VERNETTI-BLINA, Laura: *Laura Pérez Vernetti Pessoa & Cia*, novela gráfica de 48 páginas en blanco y negro y color, adaptación de Laura de poemas y fragmentos de la obra de Fernando Pessoa y sus heterónimos, prólogo de Jesús Aguado, presentación del libro en La Central del MNCARS, librería, Museo Reina Sofía, Madrid, el 23 de marzo de 2012. Intervención de la autora, el guionista Felipe Hernández Cava y Ferrán Fernández editor, Barcelona, Luces de Gálibo, septiembre, 2011.

Exposiciones:

JORNADAS DE CÓMIC (1ª. Mayo 1981. Barcelona), Facultad de Bellas Artes (dos años antes de finalizar los estudios empieza a dibujar historietas organizando y exponiendo originales), organizador y coordinador Antoni Remesar.

SALONES DEL CÓMIC DE BARCELONA, 1982-83-84-88-89, 1993-99; 2010, expone y publica originales en los diferentes catálogos y exposiciones.

PERPETUUM MOBILE de autores de *El Víbora*, muestra itinerante, expone originales, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1983. (En varias ciudades de España y Francia (1983-1987).

CONVOCATORIAS DEL *NUEVO CÓMIC ESPAÑOL*, en el Salón de la BD de Angoulême, Francia, 1984, 1987, 1988 y 1989. Enero 1989: Exposición sobre *La Nueva Historieta Española*, Laura es invitada a la XVI Edición del Salón Internacional de la BD de Angoulême (Francia), expone en la muestra especial de esta convocatoria dedicada a los autores españoles. Se publica un catálogo de la exposición *La Nueva B.D. Española-La Nouvelle Historieta Espagnole*, Angoulême (Francia), 1989, Barcelona Edicions, 1989.

HOMENAJE A HERGE, EL MUSEO IMAGINARI DE TINTIN, Fundación Joan Miró de Arte Contemporáneo, Barcelona, septiembre-diciembre 1984.

GALERÍA METRONOM DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA en las siguientes exposiciones:

- , *El Víbora*, diciembre 1984.
- , *Nova Narrativa Ilustrada*, abril 1986.
- , *Makoki, 10 años de lucha*, diciembre-enero 1987-1988.

Los originales del álbum colectivo *10 Visions de Barcelona*, en el que publica una historieta, (Laura y Mercedes Abad, “Al centre del Laberint”, Editorial Complot, 1987) se expondrán:

- , Casa Elizalde de Barcelona, octubre de 1987.
- , La Semana del Cómic de Zeleste (diciembre 1987. Barcelona).
- , IIª Semana del Cómic de Vilassar de Dalt (IIª. abril 1988. Barcelona).
- , Salón del Cómic de Barcelona (6º.) Cómic / VI Salón del Cómic de Barcelona, en la exposición del Salón dedicada a la ciudad de Barcelona, 1988.

Se expone en la muestra *Comment on fabrique un roman* de J. M. Lo Duca el álbum *El toro blanco* (Laura y Lo Duca, Ediciones La Cúpula, junio 1989) en Ville de Clamart, París, noviembre-diciembre 1987.

IIª Semana del Cómic de Vilassar de Dalt (IIª. abril 1988. Barcelona), expone originales.

Exposición itinerante *Papel de Mujeres*, organizada por la Assosiació Dones Joves, Mujeres Jóvenes, el Ministerio de Asuntos Sociales, el Instituto de la Juventud y la revista *Medios revueltos*; presenta originales de mujeres españolas autoras de cómic desde los años 30 hasta los 80, haciendo un recorrido histórico por la historieta femenina, marzo 1989. Exposición itinerante viaja a:

- , Galería *Transformadors*, 9 de mayo al 9 de julio 1989
- , Salón del Cómic de Barcelona, mayo 1989.
- , Gijón, 1 al 15 de julio 1989
- , Galería *Amadis*, Madrid, 29 de septiembre al 28 de octubre 1989.
- , Oviedo, 20 de noviembre al 12 de diciembre 1989.
- , Avilés, 18 de diciembre al 9 de enero 1990.
- , Langreo, 16-31 de enero 1990.
- , Vigo, 10 al 25 de febrero 1990.
- , Sala de Exposiciones Caja de Madrid, 27 de marzo al 11 de abril, Barcelona, 1990.
- , Centro Cívico La Báscula, 27 de marzo al 11 de abril 1990.
- , Sala de Exposiciones, en la Plaza de la Villa, Badalona, 16-30 de abril 1990.
- , Centre Cívic de la Creu de Barberà de Sabadell a cargo del Ajuntament de Sabadell, los días 5-19 de junio 1990.
- : Hospitalet, 4-31 de mayo 1990.
- , Sant Adria del Besos, 5-19 de junio 1990.
- , Sala de Exposiciones Capilla del Oidor de Alcalá de Henares, 1-15 de septiembre 1990.
- , Madrid, 22-30 de septiembre 1990.
- , Casa de la Juventud, 15-30 de octubre 1990.

Invitada al I Salón Europeo de la BD de Grenoble, expone en la muestra dedicada a los autores de vanguardia españoles, marzo 1989.

Festival 3B: *Barcelone, Berlín, Brest. Bleu, Blanc, Rouge* de autores de vanguardia, se le encarga uno de los paneles para colocar en vallas publicitarias de los treinta artistas europeos seleccionados, junio 19-26, 1989.

Festival Internacional de la Bande Dessinée 89, exposición *Papel de Mujeres*, Sierre-Suiza, junio 1989.

Exposición *Angulema de Madrid*, la muestra denominada *La nueva historieta española*, procede de la exposición celebrada en el Salón de la BD de Angoulême (enero de 1989), se traslada a Madrid y se expone en el Centro de la Villa de Madrid, IIº Festival Internacional de la Historieta, organizado por el Ayuntamiento de Madrid, el Centre Nacional de la Bande Dessinée de Angoulême, el Instituto Francés de Madrid y el Centre d'Action Culturelle d'Angoulême *Les Plateaux*, 16 de mayo al 18 de junio 1989. Se traslada también a Valencia, al Ateneo Mercantil *Angoulême II Festival Internacional de la Historieta*, organizan el Centre Nacional de la Bande Dessinée et de l'Image de Angoulême, la Generalitat de Valencia (Consellería de Cultura, Educació i Ciència y el Instituto Francés de Madrid, 18 septiembre al 14 de octubre 1989.

Galería *Cartoon* de Barcelona, expone los originales del álbum *El toro blanco*, presentando junto al guionista J. M. Lo Duca dicho álbum al público y a la prensa, 13-24 de junio 1989. A la vez que se publica el álbum en Ediciones la Cúpula, junio 1989.

Exposición colectiva *Cava de Autor*, en la galería de arte *4RT Galería*, serie de serigrafías firmadas y numeradas por los autores en una tirada limitada como etiquetas de cava (cava Brut-Massachs), organizada por MamaGraF y Castelló, viaja a Nueva York (Hotel Milton), a Luxemburgo (CEE), ..., diciembre-febrero 1989-1990.

Aula de Cultura de Sant Feliu de Hospitalet de Llobregat, exposición de dibujos y originales de cómic, enero-febrero de 1991.

Exposición Antológica *Nuevas Viñetas 1991*, Sala Millares, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, se rendirá un homenaje a Laura dentro de "Otros lenguajes": muestra antológica "Laura"; se exponen: "Clodia, matrona impudica", (*El Víbora*, 1983); "Emma Zunz", (*El Víbora*, 1984); "Minnie", (*El Víbora*, 1991); organizada por el Instituto de la Juventud y el Ministerio de Asuntos Sociales. Inaugura la exposición la ministra de Asuntos Sociales, Matilde Fernández. El comisario de la exposición a cargo de Felipe Hernández Cava, inauguración miércoles, 18 de septiembre 1991.

Exposición colectiva de los mejores autores de cómic españoles *Viñetas de España*, comisario de la exposición Felipe Hernández Cava; organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992. (Exposición itinerante *Viñetas de España* (1992-1993), viaja por Uruguay, Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador y Venezuela).

Exposición Universal de Sevilla, expone en el Pabellón dedicado a Cataluña con una serie de ilustraciones en color proyectadas en audiovisual, 1992.

Exposición colectiva itinerante 1992-1993 en Berlín y Londres de mujeres autoras de cómic de todo el mundo. Laura participa con una ilustración sobre "Isidoro Dumman"; viajará a Berlín, Amsterdam y Londres; Salón de Angoulême (Francia), enero de 1993/Convocatoria del Festival en el Salón Internacional de la B.D., dedicado a la

mujer, 1993. Proyecto organizado por Susan Catherine y Carol Bennett. La exposición ha viajado y viaja a:

---, Londres *The Gallery* “1992” en coordinación con el United Kingdom Cartoom Convention, septiembre 1992.

---, Berlín: *Grober Unfug*, octubre 1992.

---, Angoulême (Francia) Salón Internacional de la B.D., enero 1993, finales.

---, Ámsterdam *Melweg Gallery*, febrero 1993.

XI Salón del Cómic de Barcelona, 6-9 de mayo 1993.

Exposición en Al Bagdad Café, expone dibujos, ilustraciones y originales de cómic, organizada por el Ayuntamiento de Hospitalet de Barcelona, el Aula de Cultura San Feliu y el Bagdad Café; acuden al acto, entre otras personalidades, el prestigioso guionista francés Joseph Marie Lo Duca y el editor japonés Ogawa de la editorial japonesa Kodansha, mayo-junio 1993.

Exposición *VU!* (21ª edición del Salón Internacional de Angoulême), sobre cómo ven al hombre europeo once autoras europeas, enero de 1994. Se expone también en el Salón Internacional de Sierre (Suiza), junio 1994. En este Salón Laura también expondrá seis originales del álbum *El toro blanco* (Laura y Lo Duca, Ediciones La Cúpula, junio 1989).

Feria de Muestras *Expohogar*, diseña los motivos de una cortina para baño dentro de una colección de diferentes artistas: Mariscal, Peret, Gallardo, Stanton, Carlos Pazos, Cifré, entre otros, para la firma *Cha-Cha*, expuestos en el espacio *Punto 6* de diseños de vanguardia de *Expohogar*, se expondrán en el Salón de Barcelona Expohogar, septiembre 1994.

2º Festival de Cine Erótico de Barcelona, expone tres cuadros con diferentes dibujos eróticos a la acuarela, septiembre-octubre 1994.

Exposición colectiva *El erotismo en el arte*, Galería *La Santa* de Barcelona, expone una serie de cuadros-ilustraciones sobre sadomasoquismo, noviembre 1994.

2º Aniversario del Centro Cultural “La Santa” de Barcelona, expone en la muestra, junio 1995.

3ª Festival de Cine Erótico de Barcelona, expone cinco cuadros bajo el título *Amor cruel*, septiembre 1995.

Galería Central de Energía de Barcelona, exposición del albuncito *Markheim*, teniendo lugar la presentación del albuncito, 21-23 de mayo 1996.

Exposición itinerante de los originales del número 1 del *comic-book* madrileño *El ojo clínico*, Madrid, París, Barcelona, Huesca, ..., mayo 1997.

Exposición *Tebeos: Los primeros 100 años*, Biblioteca Nacional de España (Madrid), se exponen en la vitrina dos páginas del álbum *El toro blanco*, (Laura y Lo Duca, Ediciones La Cúpula, 1989), pp. 40-41, 21 de enero al 7 de abril 1997.

Expone en la muestra *Sex o No Sex*, Galería *La Santa* de Barcelona, junio 1997.
5º Festival Internacional de Cine Erótico de Barcelona, expone en la muestra de Arte Erótico, septiembre 1997.

Expone en la muestra de historietas de *El ojo clínico*, casa Revilla de Valladolid, septiembre-octubre 1997.

Expone en la muestra *Tebeos: los 100 primeros años*, Sala Arnós Salvador de Logroño, octubre 1997.

Muestra colectiva de la Galería *Maegat* de Barcelona, expone dibujos en tinta china bajo el título *Exposición Campo Freudiano*, 20 de abril 1998.

Expone su historieta “La vida a fuego lento” (Laura y Felipe Hernández Cava, *El ojo clínico*, n.º 1, 1996), en Buenos Aires (Argentina), julio 1998; Centro Cultural de España, Asunción (Paraguay), septiembre 1998.

Feria Internacional del Mueble (FIM) de Valencia, Exposición y Catálogo *Atlas-Encuentro Internacional de la Industria del Mueble- Colección de ilustraciones- La Casa del Futuro*, donde participan cien ilustradores de todo el mundo, expone su ilustración sobre un interior del futuro en el año 2100, realizada en colaboración con el arquitecto Makoto Fukuda y los diseñadores Andrés Salvarezza y Andrés Fredes. Septiembre-octubre 1998. Viaja a Ferias del Mueble de Milán (Italia) y Lisboa (Portugal).

Exposición colectiva de autores de cómic que se han dedicado al género histórico *La Antigüedad en el Cómic*, se instala en el Skulptur Halle Basel, Basilea (Alemania), expone páginas del álbum *El toro blanco* (Laura y Lo Duca, Ediciones La Cúpula, 1989), marzo-septiembre 1999.

Exposición colectiva *Erótica*, Galería *La Santa* de Barcelona, expone un cuadro erótico, mayo 2000.

Exposición *Imágenes Riscadas-Uma ou outra Música na BD*, Salao Lisboa de Ilustração e Bande Desenhada, Lisboa (Portugal), expone cinco originales del álbum *Macandé* (Laura y Felipe Hernández Cava, Ikusager Ediciones, 2000), junto a artistas internacionales, mayo 2001.

Exposición colectiva en la muestra *100 x 100 Cómic komiki* en el nuevo edificio de la Alhóndiga de Bilbao, diseñado en su interior por Philippe Stara, Laura expone junto a 50 de los mejores autores del cómic del mundo, del 25 de mayo al 20 de agosto, mayo, 2010. Se publica un catálogo de la exposición, CIBDI, Paris bibliothèques, 2010.

Catálogos:

1982-83-84-88-89 Expone y publica originales en los diferentes catálogos de los Salones del Cómic de Barcelona

1982 *Catálogo de dibujantes, guionistas e ilustradores* (II Salón del Cómic y del Libro ilustrado, Barcelona)

1984 *Catàleg de la exposició general d'autors espanyols* (IV Salò del Còmic y la Il·lustració, Barcelona)

1984 *Catálogo de la exposición en el Homenatge a Herge, El Museo imaginari de Tintin*, (Fundación Joan Miro de Arte Contemporáneo de Barcelona, septiembre-diciembre) Se publica también en Francia, Ediciones Casterman.

1985 *Catálogo de la exposición general de autores españoles* (V Salón del Cómic y de la Ilustración de Barcelona)

1985 *El Tebeo de la Bienal* (Ajuntament de Barcelona)

1987-1988 *Catálogo de la exposición Makoki, 10 años de lucha* (Galería Metronom de Arte Contemporáneo de Barcelona, diciembre-enero)

1988 *Catàleg d'autors* (Salò Internacional del Còmic de Barcelona)

1988 *Catálogo de la exposición itinerante Papel de Mujeres* (Mujeres Jóvenes, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Juventud, *Medios revueltos*)

1989 *Catálogo de autores españoles de la exposición La Nueva B.D. Española-La Nouvelle Historieta Espagnole* (XVI Edición del Salón Internacional de la B.D. de Angoulême, Francia; Angoulême, Barcelona Edicions, enero)

1991 *Catàleg d'autors* (Salò Internacional del Còmic de Barcelona)

1991 *Catálogo de la exposición Nuevas Viñetas 1991*, se imprime el catálogo de la muestra junto a autores noveles españoles suizos y franceses de la exposición Antológica en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (Felipe Hernández Cava, Instituto de la Juventud, Ministerio de Asuntos Sociales)

1992 *Catálogo de la exposición colectiva e itinerante de los mejores autores de cómic españoles Viñetas de España* (Felipe Hernández Cava, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992-1993)

1996 *Catálogo de la exposición Tebeos: los primeros 100 años* (Antonio Lara, Biblioteca Nacional, Grupo Anaya, S. A., Madrid, enero-abril 1997)

1996 *Catálogo de la 2ª Setmana del Còmic Gai i Lèsbic* ('Gailescomic', Lambda, Barcelona, diciembre)

1997 *Catálogo de la exposición El ojo clínico* (Felipe Hernández Cava, núm. 2, mayo)

2010 *Catálogo de la exposición 100 por 100 Cómic Komiki*, La Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l' Image (CIBDI), Paris bibliothèques

Conferencias-mesas redondas:

1988 Participa en la mesa redonda sobre el tema *La dona com a professional del comic* (Exposición de originales en la 2ª Semana del Cómic de Vilassar de Dalt, abril)

1989 Participa en una mesa redonda sobre *La mujer en el cómic* (Exposición *Papel de Mujeres*, Salón Internacional del Cómic de Barcelona, mayo) junto con Annie Gotzinger, Laura, Marika e Isa Feu, (reseña fotográfica n.º 113/114, *El Víbora*).

1990 Conferencia de Laura (Exposición *Papel de Mujeres*, Centro Cívico la Bàscula, Barcelona, 5 de abril)

1990 Conferencia de Laura (Exposición *Papel de Mujeres*, Centre Civic la Creu, Barcelona, 18 de junio)

1993 Mesa redonda (Salón del Cómic de Barcelona, junto con Joseph Marie Lo Duca, Onliyú, mayo)

1998 Conferenciante en la mesa redonda *La influencia del cómic en las artes plásticas* junto a los artistas Gallardo, Nazario y Zush (Universidad Autónoma de Bellaterra en la 1ª Semana del Cómic a La UAB, 20 de abril)

2001 Conferencia en la Universidad de Alicante (3ª Jornadas “Unicomix” *Ellas también pintan: mujer y cómic*, 29 de marzo).

2003 Conferencia *Relación amor-odio entre texto e imagen* (Seminario-Conferencias *Texto/Imagen* Aula magna de la Facultad de Letras, Universidad de Castilla-La Mancha, Departamento de Filología Moderna, Vicerrectorado de Profesorado, Vicerrectorado de Cooperación Internacional y del Campus de Ciudad Real, Communauté Française de Belgique, Communauté Flamante de Belgique, 2 de diciembre).

2006 Congreso-coloquio celebrado en Valencia sobre la historieta y las autoras como creadoras, debate sobre “la visión femenina en la historieta”, coordinado por Adela Cortijo de la Universidad de Valencia, intervinieron, Antonio Altarriba, Thierry Groensteen, Pascal Lefèvre, Jan Baetens, Antonio Martín, y las autoras Sonia Pulido y Chantal Montellier, reseña a Laura por Antonio Altarriba, las editoras Mar Calpena (Glénat) y Helöise Guerrer (Sins Entido).

2010 Conferencia en el Ateneo de Barcelona Arts Plàstiques, *El cómic experimental a Espanya*, junto a Federico del Barrio, 15 de abril.

2011 Conferencia en Olot *Vinyetes a Olot. Un novembre de còmic*, el 2 de diciembre de 2011, en la Sala d’actes de L’Hospici, “La vida en viñetas. Histories i estils. Laura Pérez Verneti”. Intervención de Laura junto a Xevi Benítez, Mery Cuesta, Miguel Gallardo y Ernest Sala, los días 12, 19 y 26 de noviembre y 3 de diciembre.

2012 Presentación en Giovedì 31 de mayo, Cagliari, Sala della Società Humanitaria. Centro Internazionale del Fumetto *I linguaggi della cultura contemporanea. Le potenzialità artistico-espressive del codice fumetto tra narrazione, poesia, informazione e divulgazione* con Laura Pérez Verneti, Bepi Vigna, Gianluca Floris.

Pintura. Exposiciones:

1983 2º Encuentro de Jóvenes Artistas (Galería *Joan de Serrallonga* y *Club Vanguardia* de Barcelona, 10-15 de enero)

1988 Exposición colectiva *Jack el Destripador* (*Barbara Ann* de Barcelona, septiembre)

Fotografía. Publicaciones y Exposiciones:

1983 Publica una serie de fotografías de reportaje sobre el público de las discotecas de Nueva York y Barcelona (Revista *V. O.* (Versión Original), núm. 1)

1983 *Exposició de Cultura Rock* realiza un reportaje fotográfico para ilustrar la muestra colectiva (Manel Esclusa (fotógrafo), Área de Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Barcelona)

1984 *OH! Papeles de Fotografía* cofundadora y colaboradora del primer fanzine de Fotografía de España, núm. 1, noviembre 1984; núm. 2 (se convierte en revista), noviembre 1986.

1984 Realiza una serie de fotografías para el *book* de promoción del modelo norteamericano Patrick Lewis.

1986 Concurso *Fotografía de Jóvenes* es seleccionada su fotografía y presentada al concurso. Expuesta en la muestra itinerante y colectiva por toda Cataluña de los premiados en la Sala Arcs de Barcelona.

1987 Exposición colectiva *8 Fotógrafos* expone una serie de fotografías (retratos), Aula de Cultura La Florida de Barcelona, mayo.

1987 Serie *Retratos* su primera exposición individual de fotografías, Sala Aula de Cultura La Florida de Barcelona, noviembre.

1988 Exposición individual de retratos, Aula *4 Pico Moncayo* de Barcelona, 4 de febrero al 3 de marzo.

1988 Publica un reportaje fotográfico de Moda *La moda de España e Internacional*, revista *Vestirama*, núm. 73.

1988 Expone en la muestra colectiva *Mostra de Fotografia a L'Hospitalet*, Aula de Cultura Sant Joseph de L'Hospitalet, 6-19 de abril.

1990 Realiza las fotografías del grupo de rock Sacred Dolls del *long play* y *single*, mayo.

Desde 1982 ha realizado además reportajes fotográficos y retratos sobre algunos grupos de música rock como los Brighton 64 (Brigatones), Decibelios, los Trotamundos, Loquillo, La Mode, Los Novios, Kamembert, etcétera. (Desde 1982 hasta la actualidad continúa su trabajo fotográfico de investigación de los temas preferentes del Retrato y del Desnudo:

Exposición *Desnudo*, el galerista Antonio Bartola, desde junio de 1994 toma a Laura como una de las artistas de su galería a partir de visitar su exposición de fotografía de Desnudo en el Bar Rabal de Barcelona (mayo-junio 1994), vendiendo sus fotografías a algún coleccionista y llevando cuatro fotos a su *stand* para la Feria de Arco (febrero 1995). El coleccionista es Rafael Tous, director de la Galería *Metronom* y el más importante coleccionista español de fotografía y arte contemporáneo).

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA AUTORA

La presente bibliografía se ha hecho sobre artículos de revistas, periódicos y catálogos publicados sobre las diferentes exposiciones sobre la obra de Laura. Se han incluido las biografías que han ido apareciendo hasta el presente de Laura.

ABAD, Mercedes (Premio Sonrisa Vertical 1986), “Texto de Mercedes Abad”, álbum colectivo *10 Visions de Barcelona en historieta: “Al centre del Laberint”* (Laura y Mercedes Abad, 1987). (Cedido personalmente por la autora Laura Pérez Vernetti-Blina, en carta de Barcelona, mayo de 1990).

ALEJO, Miguel Ángel, “Las mil y una noches”: Erotismo y exotismo se dan la mano en este tomo lleno de sensibilidad”, álbum *Las mil y una noches* (Laura y Lo Duca), revista *Wizard*, n.º 10, 2002, il.: bl. y n.: Viñeta Laura.

ALTARRIBA, Antonio y GROENSTEEN, Thierry, “Le dilemme de la B.D. espagnole” (colocando a Laura entre los valores más prometedores de la nueva BD española), journal *Le Monde* (Le Monde Livres), vendredi 27 janvier de 1989. Artículo publicado a raíz de la XVI Edición del Salón Internacional de la BD de Angoulême (Francia): “La Nueva Historieta Española”.

Artículo sobre el álbum *El toro blanco* (Laura y Lo Duca), “Un álbum recoge los últimos días de la civilización minoica de Creta, Barcelona, *El Periódico*, “Cómic”, 9 de junio de 1989, il.: bl. y n.: *Una de las ilustraciones que podrá verse en la exposición.*

Artículo, revista *Vivir en Barcelona* (Laura es presentada como uno de los personajes de 1991), 1991.

Artículo “El cómic se une contra el racismo”, álbum colectivo bilingüe *Somos diferentes-somos iguales*, Forjes firma la portada, *El País*, 30 de enero de 1997, i.: bl. y n.: *Portada del álbum.*

Artículo sobre el álbum *Macandé* (Laura y Felipe Hernández Cava): “Un cómic desvela la figura mítica del cantaor flamenco Macandé”, *El País*, Madrid, viernes 10 de noviembre de 2000.

ATIENZA, Pedro, “La pasión según Macandé”, Prólogo al álbum *Macandé* (Laura y Felipe Hernández Cava), Vitoria, Ikusager Ediciones, septiembre de 2000. (Colección Imágenes de la Historia. 31). (Hermoso prólogo de un especialista en flamencología).

BENAVIDES, Jesús, *Biografía-entrevista*, “Grandes personas humanas: Laura”, al publicar un avance de su segundo álbum *La Trampa* (Laura), Barcelona, *El Víbora*, n.º 128, pp. 27-28.

BUFFIL, Joan, “Exposición *Nova Narrativa Ilustrada*” (Galería *Metronom* de Barcelona), revista *Metronom Art Contemporani*, n.º 6, 1986.

CAMPILLO, José Manuel, “Erotismo en femenino: Viñetas mágicas”, álbum *Las mil y una noches* (Laura y Lo Duca), Sección “Cómic para adultos”, *La Opinión*, viernes, 4 de octubre de 2002, il.: bl. y n. Laura.

CAMPOS, Juan, “Riqueza y variedad de estilos”: Laura Pérez toma como referentes a Borges, T. de Quincey, Colette y J. Baldwin en su último álbum”, álbum *Las habitaciones desmanteladas* (Laura), “Cómics”. Suplemento Cultural, *Diario de Levante*, 18 de febrero de 2000, il.: bl. y n.: Portada del álbum. Laura.

CATÁLOGO DE AUTORES ESPAÑOLES de la exposición *La Nueva B.D. Española = La Nouvelle Historieta Espagnole*, se publica unos pequeños datos biográficos y se anuncia su eminente publicación del álbum *El toro blanco* (Ediciones La Cúpula, 1989), Angoulême 1989, Barcelona Edicions, 1989, il: bl. y n., p. 50.

CATÁLOGO de la exposición *Papel de Mujeres*, biografía y repertorio de publicaciones desde sus inicios hasta 1988, Instituto de la Juventud, Madrid, 1988, il.: bl. y n., p. 45.

CATÁLOGO de la exposición *Nuevas Viñetas 1991*, ‘Otros Lenguajes’. “B.D. à part, Dave McKean, Laura”, biografía y repertorio de sus publicaciones desde sus inicios hasta 1991, revista *In Juve*, extra n.º 2, Instituto de la Juventud, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1991, il.: bl. y n.; c., pp. 91-95. (Ensayo introductorio de Felipe Hernández Cava, p. 91).

CATÁLOGO de la exposición *Viñetas de España*, pequeños datos biográficos, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1992, il.: bl. y n., p. 7.

CATÁLOGO de la exposición *Tebeos: los primeros 100 años*, “La revista *El Víbora*”, Madrid, Biblioteca Nacional y Grupo Anaya S. A., 1996. (Comisario de la exposición Antonio Lara).

Comic/elmundo.es “Máscaras y lujuria para jugar a la intriga y la venganza”, *Sarà Servito* (Laura y Felipe Hernández Cava).

CONDE, Luis, “Las mil y una noches”, álbum *Las mil y una noches*, (Laura y Lo Duca), revista de Literatura *Leer*, n.º 137, noviembre de 2002, il.: c.: Portada del álbum *Las mil y una noches* de Laura y Lo Duca.

CUADRADO, Jesús, *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*, prólogo de Román Gubern, Madrid, Compañía Literaria, S. L., 1997, p. 435. (Incluida en este diccionario).

DÍAZ PRIETO, Manuel, “El club de los mil millones”, publica cuatro ilustraciones en color, periódico *La Vanguardia*, 15 de marzo de 1998, il.: c.: Laura.

DICCIONARIO Ràfols de Artistes Contemporànies de Catalunya y Balears, Tomo 3 (HB-R), abril de 1989, p. 221. (Incluida en este diccionario).

DUERTO, Carmen, “Nuevas Viñetas 91” en el Museo de Arte Contemporáneo. “Los cómics más jóvenes”; “Cultura”, *YA*, Madrid, miércoles 18 de septiembre de 1991, p. 25.

EDITOR ASOCIACIÓN 6 (Colección Medio Muerto, dirigida por Max y Pere Joan), “Las mil y una noches” de Laura y Lo Duca”, “Texto introductorio a la primera parte del álbum *Las mil y una noches* (6 Asociación, mayo 1999). *Biografía* y repertorio de publicaciones de Laura; *Biografía* de Joseph Marie Lo Duca. (Cedido personalmente por la autora Laura Pérez Verneti-Blina).

EGIDO, J., “El poema griego de Laura y Lo Duca: Minotauro en ‘El toro blanco’”, *La Crónica de León*, julio de 1989, il.: bl. y n.: Laura. Portada de ‘El toro blanco’, de Laura y Lo Duca. (Contiene datos biográficos de Laura y de Joseph-Marie Lo Duca).

ESPAÑA, Ramón de: “Max y Pere Joan, desde el margen”, *El País*, sábado 11 de mayo de 1996, il.: bl. y n.: Dibujo de Pere Joan que sirve de portada al segundo número de la revista *Nosotros somos los muertos*.

FERRAN RIERA, “Una jornada particular per la historieta barcelonina: La mitologia grega, segons un tàndem sorprenent”, álbum *El toro blanco* (Laura y Lo Duca), *Diari de Barcelona*, 15 de juny de 1989, p. 21, il.: bl. y n.: (...) una reproducció de la primera pàgina de “El toro blanco”.

GÁLVEZ, Josep, “Los mitos helénicos según Laura”, álbum *El toro blanco* (Laura y Lo Duca), diario *Avui*, Sección Cultura/Literatura, domingo 9 de julio de 1989.

---, “Fragilitats”, álbum *Macandé* (Laura y Felipe Hernández Cava), Sección “Libros”. Cómic, diario *Avui*, 14 de diciembre de 2000, il.: bl. y n. Laura.

---, “Polivalència estilística”, álbum *Las habitaciones desmanteladas* (Laura), “El Cómic”. Cultura. Literatura infantil i juvenil, *Avui*, 30 de desembre de 1999, p. XVII, il.: bl. y n.: viñeta de *La máscara*, adaptación del cuento de Guy de Maupassant. Laura.

---, “Sensualitat”, álbum *Las mil y una noches* (Laura y Lo Duca), “Cultura”. “Còmic”, diario *Avui*, 14 de noviembre de 2002, il.: bl. y n.: Viñeta Laura.

GARCÍA, Jorge, “Todo está hecho con espejos”, álbum *Las mil y una noches* (Laura y Lo Duca), revista *Trama*, noviembre de 2002, p. 41.

Guiral, Antoni: “Nuevas viñetas 91” recoge la obra de jóvenes artistas europeos”, “La Cultura”, *El País*, Madrid, jueves 19 de septiembre de 1991, p. 37.

HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, “Renovadoras las chicas que hacen cómic”, revista *Cómplice*, n.º 66, Editorial Sarpe, 1988, pp. 166-168, il.: bl. y n.

---, “El dibujo, en femenino plural. *Papel de mujeres*”, revista *El Europeo*, n.º 10, 1989, p. 38.

---, “Ensayo introductorio a Laura” (*Otros Lenguajes. B. D. à part, Dave McKean, Laura*),

---, Catálogo de la exposición *Nuevas Viñetas 1991*, publicado en la revista *In Juve*, extra n.º 2, Instituto de la Juventud, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1991. (Comisario de la exposición Felipe Hernández Cava. Homenaje a la historietista, Laura.).

---, Catálogo de la exposición itinerante *Viñetas de España*, incluye una pequeña biografía de Laura, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1992, il.: bl. y n., p. 7. (Comisario de la exposición Felipe Hernández Cava).

---, “Mujeres de papel”, revista *Cómplice*, Editorial Sarpe, 1992.

---, “Ensayo introductorio”, álbum *Macandé*, Laura y guión de Felipe Hernández Cava, Vitoria, Ikusager Ediciones, 2000 (Colección Imágenes de la Historia. 31).

---, “ ‘Macandé’, jondo hasta la locura: un álbum rescata una de las leyendas del flamenco, que murió en el Psiquiátrico de Cádiz en 1947”, Sección “Cultura”. Cómic, diario *La Razón*, sábado 11 de noviembre de 2000, il.: bl. y n.: Viñeta de Laura y texto de Felipe Hernández Cava: *Sólo recuerdos*. Macandé no dejó nada grabado, sólo queda el testimonio de los que le escucharon

---, “Las mil y una noches”, álbum *Las mil y una noches* (Laura y Lo Duca), “El Cultural”. Sección Letras. Cómic, diario *El Mundo*, 7 de noviembre de 2002, p. 18, il.: bl. y n.: Viñeta Laura.

---, “Prólogo”, álbum *Noballena* (Laura y Roger Omar), Barcelona, Ediciones La Cúpula, D2bleD2sis, septiembre 2002.

HUARTE, Kaido (pseudónimo de José Miguel González Marcén. Véase Onliyú): *Biografía-entrevista*, “Grandes personas humanas: Laura”, (extensa biografía-entrevista de sus trabajos publicados y de su carrera artística en el mundo del cómic y la ilustración, al empezar a publicarse un avance de cinco páginas en color de su primera historia larga del álbum *El toro blanco* (Laura y Lo Duca), Barcelona, *El Víbora*, n.º 82, noviembre 1986, pp. 84-86.

---, “Comentario al álbum *El toro blanco*” (Laura y Lo Duca), Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1989. (Contraportada del álbum).

JIMÉNEZ BARCA, Antonio, “Heterónimos en viñetas. Laura Pérez Verneti”, en “El arca perdida (y hallada) de Pessoa” (referencia a la exposición *Plural como el Universo*, en la Fundación Gulbenkian de Lisboa), novela gráfica, Laura Pérez Verneti *Pessoa & Cia*; *El País*, “Cultura” / Lisboa, viernes 10 de febrero de 2012, vida & arte p. 37, il.: col.: ilustración de la portada de *Pessoa & Cia*, de Laura Pérez Verneti.

LO DUCA, Joseph Marie : « Maracaibo », álbum colectivo *Les triomphes de la bande dessinée*, Paris, Editions Dominique Leroy, Luxure de Luxe, 1985.

---, “Introducción al álbum *El toro blanco*” (Laura y Lo Duca), Barcelona, Ediciones La Cúpula, junio 1989.

---, “Carta dirigida a mi editor J. M. Berenguer-Ediciones La Cúpula”, París, octubre 1989. (cedida personalmente por la autora Laura Pérez Vernetti-Blina).

---, ‘Suplement... savant à unes notes pour ta filologue’: “Texto de Joseph Marie Lo Duca para el Doctorado de Dolores Madrid (sobre el álbum *El Toro Blanco*), mayo 1990. (Cedido personalmente por la autora Laura Pérez Vernetti-Blina).

---, *El Toro Blanco*, Dessins de Laura, Barcelone, 1989.

---, *Le Taureau blanc*, xylographies de Léon Gischia (inédit), 1943.

---, “Laura o lo imposible” prólogo al álbum *La Trampa* » (Laura), Barcelona, Ediciones La Cúpula, septiembre 1990.

---, Artículo « Lettra ouverte aux maîtres (et maîtresses) espagnols des *historiets*, alias *viñetas*, improprement nommées *cómics* », s/a. .

LÓPEZ, Virginia, « Pessoa, todo un héroe de cómic. Una novelista gráfica convierte en viñeta al poeta portugués y a sus heterónimos », novela gráfica, Laura Pérez Vernetti *Pessoa & Cia*, *El Mundo*, “Cultura” / EM2, Literatura / Publicación, Lisboa. Especial para *El Mundo*, 10 de febrero de 2012, il.: col.: Portada de *Pessoa & Cia*, de Laura Pérez Vernetti.

MANZANO, Emilio, “Once dibujantes europeas presentan en Angulema su irónica visión de los hombres”, exposición *VU!* (21º Edición del Salón Internacional de Angoulême), Angulema, *La Vanguardia*, Sección “Cultura”, 28 de enero de 1994, il.: bl. y n.: Dibujo de Gérard Lauzier.

---, “Presentación del álbum “MARKHEIM” de Laura para Ediciones Camaleón”, Enero 1996. (Cedido personalmente por la autora Laura Pérez Vernetti-Blina).

MATTOTTI (Crítico), Recogido en “Veinte años de apuntes”, de Laura.

MAX (Dibujante), “Prólogo”, álbum *Las mil y una noches* (Laura y Lo Duca), Alicante, Edición de Ponent, 2002 (Colección Solysombra). (Excelente Prólogo: apología al Dibujo y a la Historieta; es una reivindicación al arte del dibujo y al arte de Laura).

NARANJO, Francisco, “Las habitaciones desmanteladas”: Laura”, revista *Volumen uno*, diciembre de 1999, il.: bl. y n.: viñeta de *Embriagueces*, guión de Lo Duca y dibujo de Laura.

OLIVARES, Javier, “Las habitaciones desmanteladas”, álbum de Laura, *El País Tentaciones*, “Cómic”, 19 de noviembre de 1999.

ONLIYÚ (pseudónimo de José Miguel González Marcén. Véase Kandido Huarte), *Biografía*: “Laura”, (primera pequeña biografía de su carrera en el mundo del cómic al publicar la portada en color *La Medusa* para la revista), Barcelona, *El Víbora*, n.º 62, 1984.

---, “Texto para el Doctorado de Dolores Madrid”, mayo 1990. (Cedido personalmente por la autora Laura Pérez Vernetti-Blina).

---, (Texto de introducción al álbum “Hay que organizarse” de Laura), marzo 1995. (Cedido personalmente por la autora Laura Pérez Vernetti-Blina).

---, “Prólogo”, álbum *Susana* (Laura), Barcelona, Amaníaco Ediciones, 2004.

RUBENSTEIN, Anne, “La ciudad de Toons: Spanish Comics Get Serious”, álbum *El toro blanco* (Laura y Lo Duca), periódico de *New York Village Voice*, Voice Literary Supplement, February -1990, p. 21, il.: bl y n.: Mariscal.

RUÍZ DE VILLALOBOS, “El blanc i el negre: Erotisme Línia a línia”, álbum *Las mil y una noches* (Laura y Lo Duca), revista *El Triangle*, n.º 607, 28 de octubre de 2002, il.: bl. y n.: Portada del álbum *Las mil y una noches* de Laura y Lo Duca. Prólogo de Max.

---, Gmail-Reseña en “Cien de Cine-Literatura” a la novela gráfica de Laura Pérez Verneti *Pessoa \$ Cia* 2011.

SAMANIEGO, F., ‘El tebeo español, “espejo de la realidad”: La Biblioteca Nacional expone un siglo de historietas en 200 documentos originales’, Madrid, *El País*, “La Cultura”, miércoles 22 de enero de 1997, p. 27, il.: bl. y n.: *Un aspecto de la exposición Tebeos: los primeros 100 años, abierta en la Biblioteca Nacional*.

SANTAMARÍA, Carles, “Ícaro y el Minotauro, en ‘cómic’: Un álbum innovador recrea la mitología sobre Creta”, álbum *El toro blanco* (Laura y Lo Duca), Barcelona, *El País*, “La Cultura”, sábado 24 de junio de 1989, p. 44, il.: bl. y n.: Una viñeta de *El toro blanco*.

---, “Una periodista felina a la caça de la noticia”, álbum *Susana* (Laura), diario *Avui*, Dominical, Cómic, 18 de julio de 2004.

VÍBORA, EL: “Laura”, *Biografía*, repertorio de sus publicaciones al publicarse el álbum de Laura y Joseph Marie Lo Duca *El toro blanco* (junio de 1989), Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1989.

---, “ ‘El Toro Blanco’. Por J. M. Lo Duca y Laura”, Barcelona, Ediciones La Cúpula, junio 1989. (Colección El Víbora Series).

---, “La Trampa” de ‘Laura’, Barcelona, Ediciones La Cúpula, septiembre de 1990.

VIDAL, Jaume, “Un futuro desdibujado: El auge editorial del cómic español no se corresponde con la precaria situación de los autores”, *El País*, domingo 1 de mayo de 1994, p. 12, il.: bl. y n.: LAURA+DALVI.

---, “El Cómic, la Grandeza de lo Artesanal”, *El País*, “Babelia”, 9 de agosto de 1997, p. 13.

---, “Laura resume en un álbum sus veinte años como dibujante de historietas” (artículo-entrevista a Laura) álbum *Las habitaciones desmanteladas* (Laura), Barcelona, *El País*, lunes 3 de enero de 2000, il.: bl. y n.: Viñeta de *El asilo*, adaptación de un cuento de Dylan Thomas dibujado por Laura.

Yexus, *Sarà Servito* “Cuatro títulos marcados por la excelencia. Autores de muy diverso signo que comparten la incuestionable calidad de sus propuestas”. “Sarà Servito”, *Diario Montañés*, “Culturas”. Cómic, 3 de noviembre de 2012, p. 37.

Entrevistas:

CORONADO, José, REYES, Ivone: Programa *La noche prohibida*, “Entrevista a Laura”, TV Antena 3, 7 de junio de 1996, 12 P.M.

DÍAZ, Agustí: “La perversión dibujada por Laura”, revista erótica de cómics *Silen*, n.º 5, noviembre de 1995.

Informativo Cultural Telenoticias, *Entrevista a Laura* TV 3 (Cataluña), realizado por Toni Puntí, 8 de mayo de 1997, 9 P.M.

OMAR, Roger: “Entrevista con Laura” en *Filosofar con las manos*, texto de Roger Omar; fotos de Andrés Salvarezza, periódico *El Planeta*, septiembre de 2001, il.: bl. y n.: Repertorio de diferentes publicaciones, pp. 12-15. (Extensa entrevista sobre la biografía y la obra de Laura Pérez Verneti-Blina).

Programa *Plastic* (17 P.M.): *Entrevista a Laura* en ocasión de la publicación del álbum *El toro blanco* (Laura y Lo Duca, Ediciones La Cúpula, junio de 1989), TV2 (circuito catalán), 11 de junio de 1989 (un día antes de la exposición de originales y presentación del álbum a la prensa).

Programa *Exlarge: Entrevista a Laura* (filmación en casa-estudio de Laura), Televisión austriaca, 25 de julio de 1990 (se emite los días 2 y 3 de septiembre de 1990).

Programa *Style de Ville: Entrevista a Laura* en ocasión de la publicación de *El Víbora* en Francia, TV francesa, producido por la Sept, difundido en FR3, se graba el 6 de agosto de 1990; se emite un sábado de octubre de 1990.

Programa *Hablemos de sexo: Entrevista a Laura*, TV Antena 3, lunes 26 de junio de 1995.

Programa de Televisión y Cultura *Nova+*, *Entrevista a Laura* (junto a otras autoras de cómic españolas), Canal Plus TV, febrero de 2000.

RODAS, Gabriel: “Laura: El erotismo no debe tratarse con brutalidad y crudeza, sino con elegancia”, (artículo-entrevista a Laura), al publicar la segunda parte del álbum *Las mil y una noches* (Laura y Lo Duca) en ‘Medio Muerto’, diciembre de 1999, “Actual”, Palma, *Diario de Mallorca*, jueves, 9 de diciembre de 1999, il.: bl. y n.: Contraportada del álbum *Las mil y una noches* de Laura.

RUÍZ DE VILLALOBOS: Programa *Alta Impedancia: Entrevista con Laura* sobre el nuevo álbum *La Trampa* (Laura, Ediciones La Cúpula, septiembre de 1990), Radio Nacional de España, grabado el 6 de septiembre de 1990.

VIDAL, Jaume: “El cómic con lenguaje de mujer: Papel de seda papel de lija”, (artículo-entrevista), “Mujeres”, *El País*, domingo 20 de mayo de 2001.

Radio/Mundo Babel-En Blanco y Negro: “Poem de Laura Pérez Verneti y Ferrán Fernández. (Radio 3. rne), sábado de 10 a 12 h., 16 de mayo de 2015.

Estudios sobre la autora:

ALARY, Viviane, *L'émergence du féminin dans la bande dessinée espagnole*, (tesis doctoral, Toulouse, enero de 1994, Francia), Capítulo V (*El toro blanco*), Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

---, “Balance y perspectivas. Memoria genérica de la historieta española”, reseñas a Laura, en *Historietas, comics y Tebeos españoles*, prólogo de Román Gubern, Francia, Viviane Alary (éd.), Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2002, pp. 122-139, il.: bl. y n.

MADRID GUTIÉRREZ, M^a Dolores, *El Cómic: Laura Pérez Vernetti-Blina*, trabajo para el curso de doctorado dirigido por la doctora Elena Catena, Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, junio de 1990.

LO DUCA, Joseph Marie, « Notes » *En vue de la réalisation de trois dessins animés: Le taureau blanc* (Laura), *Le chevalier D'Eon* (Laura), *De L'enfer au Paradis* (Laura); reseña al estudio de M^a Dolores Madrid Gutiérrez “El toro blanco” en *El Cómic: Laura Pérez Vernetti-Blina* (1990), *Cahiers du Cinéma*, 1990.

MITRANI, Alejandro (Nuevo Departamento de Arte Contemporáneo y Artistas Contemporáneos), Incluye a *Laura* (junto a los estudios sobre su obra de M^a Dolores Madrid y Viviane Alary y sus dos álbumes *El toro blanco* y *La Trampa*, entre los artistas agrupados en el Archivo de la Facultad de Geografía de Historia del Arte de la Universidad Central de Barcelona, marzo de 1995.

SALVÁTICO, Ernesto, “Crítica del escritor a la obra de Laura”, Buenos Aires (Argentina), recogida en “Veinte años de apuntes” de Laura, 18 de agosto de 20001.

Bibliografía escrita por la autora sobre su obra:

Pérez Vernetti-Blina, Laura, Barcelona, 1981 a 2004.

---, *Apuntes de los veinte últimos años mezclados con comentarios de mis lecturas (escritores varios)*, Barcelona, 1981 a 2004.

---, *Introducción de Laura al álbum Las habitaciones desmanteladas*, Alicante, Edicions de Ponent, 1999, (Colección Mercat. 9).

Estudios de la autora:

Tesina de Laura Pérez Vernetti-Blina, *Rothko, Kline y el expresionismo abstracto en U.S.A.*, bajo la dirección del Profesor numerario D. Rafael Santos Torrella, Barcelona, 29 de junio de 1982.

Premios:

Beca (Propuestas 2007): Premio Vegap de Artistas Visuales de la Fundación Arte y Derecho, 2007.

Eventos:

Nombrada miembro del jurado del Primer Premio Nacional del Cómic 2007.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE EL CÓMIC

La presente bibliografía general sobre el Cómic incluye libros y artículos de revista nacional y extranjera.

ABEL, Bob, *The funnies : An American Idiom*, (manual muy interesante).

ABEL, Guy, *Le personnage dans l'oeuvre de M. Prado*, (tesis doctoral, Grenoble, 1995).

---, (1998) « Les Représentations dans la BD espagnole: notes sur quelques tendances iconiques dans la production actuelle », *Image et Hispanité*, Lyon, Les Cahiers du GRIMH, 1999.

ACEBEDO, Juan, *Para hacer historietas*, Madrid, Editorial Popular, 1992. (Edición Papel de Prueba).

---, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

ALARY, Viviane, *L' émergence du féminin dans la bande dessinée espagnole*, (tesis doctoral, Toulouse, enero de 1994, Francia), Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

---, « La bande dessinée espagnole: d'une marge à l'autre », *Aujourd'hui l'Espagne, regards croisés sur l'altérité, Ibéricas*, n.º 8, CRIC/OPHRYS, 1995, pp. 205-221.

---, « L'Espagne et sa bande dessinée », *Image et Hispanité*, Lyon, Les Cahiers du GRIMH, 1999, pp. 83-94.

---, « Une bande dessinée à la croisée des chemins », *Notre fin de siècle, Dijon, Hispanística XX*, n.º 13, 1996, pp. 109-122.

---, « Papel de mujer y mujer de papel », *Imágenes de mujeres /Images de femmes*, IEIA, publications de l'Université de Caen, 1998, pp. 305-318.

---, « L'Espagne et sa bande dessinée », *Image et Hispanité*, Lyon, Les Cahiers du GRIMH, 1999, pp. 83-94.

---, « La Historieta en España : del presente al pasado », *Cuatro lecciones sobre el cómic*, Cuenca, Ed. de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2000, pp. 35-66.

---, «La historieta española 1870-1939: Breve reseña», ver Alary (éd.), 2002, pp. 22-43.

---, «Balance y perspectivas: Memoria genérica de la historieta española», ver Alary (éd.) 2002, pp. 122-139.

ALARY, Viviane; LARA, Antonio; ALTARRIBA, Antonio et al., *Historietas, Comics y Tebeos españoles*, prólogo de Román Gubern, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, Viviane Alary (éd.), 2002 (Collection Hespérides Espagne).

ALIBÉS, M. D. y Jan, *Cómo se hace un comic*, Barcelona, Editorial Onda, 1990 (Colección La Mirilla).

ALTARRIBA, Antonio, *Y nos fuimos a hacer viñetas*, Madrid, Penthalon, 1981.

---, *Historia de los comics*, Barcelona, Toutain, 1983.

---, “Características del relato en el cómic. La crítica narrativa. Problemas de aplicación y adaptación al cómic”, en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*. (1ª Jornadas culturales del cómic, del 13 al 17 de octubre), n.º 3, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, pp. 9-38, : il. bl. y n.

---, “La crítica del cómic. Intento de examen de conciencia”, *Neuróptica*, n.º 3, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.

---, “Giménez: Moi, l’Espagne et la BD”, *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n.º 73, Glénat, 1987.

---, Altarriba, Antonio y Remesar, Antonio: *Comicsarías, ensayo sobre una década de la historieta española, 1977-87*, Barcelona, PPU, 1987.

---, “Matriz: experience et révolution”, *Cahiers de la bande dessinée*, n.º 75, Paris, Ed. Glénat, 1987..

---, “La nueva historieta española”, en Catálogo de la exposición *La Nueva B.D. Española- La Nouvelle Historieta Espagnole*, Angoulême (Francia), 1989, Barcelona Edicions, 1989, pp. 5-6, comisario Antonio Altarriba.

---, *Grandes maestros del cómic*, guiones y entrevistas para la serie televisiva, producida por Episa, Euskal Telebista y Tele Madrid, 1992.

---, “La historieta. Un medio entre los valores plásticos y los valores dramáticos”. *XII Congreso de Estudios Vascos. Estudios vascos en el sistema educativo*. Vitoria, 1993.

---, “La Historieta española, Causa y consecuencia de un rechazo”, *Aujourd’hui, l’Espagne, regards croisés sur l’altérité, Ibéricas*, n.º 8, CRIC / OPHRYS, 1995, pp. 197-204.

---, “Veinte años de historieta en España”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 568, Madrid, 1997, pp. 7-19.

---, “El lenguaje de la historieta”, *Asturias: imágenes y realidades regionales*, Oviedo, Pub omega, 1999.

---, *Diccionario de los comics (La edad de oro)*, Barcelona,, ed. Plaza y Janés, 1991.

---, *La máquina escénica: Drama, espacio, tecnología*, País Vasco, Editorial de la Universidad del País Vasco, 2001.

---, “La historieta española de 1960 a 2000”, en *Historietas, Comics y Tebeos*, prólogo de Román Gubern, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Viviane Alary (éd.), Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 76-121.

ALTARRIBA, Antonio y GROENSTEEN, Thierry, “Le dileme de la BD espagnole”, *Le Monde* (Le Monde Livres), vendredi 27 janvier de 1989. Artículo publicado a raíz de la XVI Edición del Salón Internacional de la BD de Angoulême (Francia), exposición sobre *La Nueva Historieta Española*, (enero 1989).

ÁLVAREZ VILLAR, Alfonso et al., *Los comics*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, Secretaría General Técnica, Sección de Informes y Documentación, 1965.

ÁLVAREZ CONSTANTINO, Higilio, *La magia de los comics coloniza nuestra cultura*, México, Higilio Álvarez Constantino, 1978.

ANGOLOTI, Carlos, *Cómics, títeres y teatro de sombras. Tres formas plásticas de contar historias*, "Proyecto Didáctico Quirón, 16-Comunicación y Lenguaje", Madrid, Ediciones de la Torre, 1990, pp. 27-78.

APARICI, Roberto, *El cómic y la fotonovela en el aula*, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, 1989.

ANTOLOGÍA, *The Funnies*, New York, compilado por John Paul Adams, Annual N.º 1, 1959.

ANSELMO, Zilda Augusta, *Historias em quadrinhos*, Petrópolis vozes, 1975.

ARITMÉNDI, Milagros, *El comic*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975 (Biblioteca Cultural RTVE).

ARTICLE « Cartoon » de *L'Encyclopaedia Britannica*, tome III, p. 913.

AUTORES VARIOS: *Bande dessinée et figuration narrative* (ver SOCERLID).

AUTORES VARIOS: *Enciclopedia del fumetto. I*, Milán, Milano Libri, Edizioni, 1969.

AUTORES VARIOS: *I fumetti*, Instituto di Pedagogía dell'Università di Roma, Roma, 1967.

AUTORES VARIOS: *Az Comics*, Archivio Internazionale della stampa a fumetti, Roma, 1969.

AUTORES VARIOS: *Cómo hacemos nuestros cómics*, Barcelona, Fontanella, 1980.

AUTORES VARIOS : *Encyclopédie des bandes dessinées*, publie sous la direction de Marjorie Alessandrini, Paris, Albin Michel, 1978.

AUTORES VARIOS: "El arte del comic", *Enciclopedia General Básica Pala*, dirigido por Román Gubern, San Sebastián, ed. Pala, Tomo IV, 1974.

AUTORES VARIOS: *Edición especial sobre el 9º arte: la historieta, Suceso*. Suplemento dominical del diario *Correo*, 22 de febrero de 1976.

AUTORES VARIOS: *De la historieta a la fotonovela, Capítulo universal*, n.º 143, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

AUTORES VARIOS: *30 ans de BD*: Edgar Pierre Jacobs, Paris, Ed. C. Littaye, 1973.

AUTORES VARIOS : *Bande Dessinée, Récit et Modernité*, Paris, Futuropolis, 1988.

AZPITARTE, Koldo, *Cómics made in Spain*, Palma de Mallorca, Dolmen, 2006.

BAETENS, Jan et LEFÈBVRE, Pascal, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Amsterdam-Bruxelles, Sherpa-CBBB, 1993.

- BAM-BHU, *El dibujo humorístico*, “L. E. D. A.”, Barcelona.
- BARON-CARVAIS, Annie, *La historieta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Colección Popular).
- , *La bande dessinée*, Paris, Ed. Que sais-je ?, P. U. F., 1985.
- BARBIERI, Daniele, *Los lenguajes del cómic*; (trad. esp. de Juan Carlos Gentile Vitale), 1º reimp., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1998 (Colección dirigida por Umberto Eco Instrumentos Paidós).
- , *Veinte años de comic*, (Colección Aula de Literatura, de Vicens Vives).
- BARRERO, Manuel, “La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial”, en www.literatura.com/v010/sec0712/suplemento/Articulo8diciembre.html. 2008.
- , (coord.), *Tebeosfera*, Bilbao, Astiberri.
- BARRERO, Manuel, FERNÁNDEZ ESCUDERO, MARIA DE LOS ÁNGELES, e al., *Cincuenta años de humor gráfico en España*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- BARRIER, Michael; BLACKBEARD, Hill; COMA, Javier, y (otros), *Historia de los comics*, Barcelona, Toutain Editor, 1982, 4 vols.
- BAUR, Elisabeth K., *La historieta como experiencia didáctica*, México D. R., Edit. Nueva imagen, 1978. (Realiza un análisis muy completo y ambicioso de los objetivos que se pueden perseguir mediante el tebeo).
- BEÁ I FONT, Josep María, *La técnica del cómic*, Barcelona, Editorial Interimagen, 1985.
- BECKER, Stephen, *Comic Art in America*, New York, 1959 (Simon and Schuster, 1960). Clásica sobre los “tipos de comics”.
- BENAUYYOUN, Robert, *Comics et cinéma*, « Le Methode », n.º 10, febrero de 1963, pp. 2-4
- , Filmographie des comics, « St. Cinéma des Press », n.º 2, 1950.
- , *Le ballon dans la bande dessinée. Vroom, Tchac, Zowie*, Paris, André Balland Éditeur, 1968.
- BIRMAJER, Marcelo, *Historieta: la imaginación al cuadrado*, Buenos Aires, Ediciones Dialéctica, 1988 (Colección Culturas y Sociedad).
- BLANCHARD, Gérard, *La bande dessinée histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Editions Gérard &, 1969 (Collection Marabout Université).
- , *Le langage de la bande dessinée* (inédit).
- BOCCONI-LAMBERTI, M. R., *La narrativa a fumetti*, n.º 6, 1959.
- BOLETÍN ESPAÑOL DEL COMIC, *Cuyo*, San Sebastián, núms. 4, 5, 6, octubre de 1980.

- BOLETÍN, *La Tira*, Madrid, 1.^a semana de la H-st. y el Comic en Madrid, 1984.
- BORDERIE, René La, *La bande dessinée*, Bordeaux, Éditions du CRDP, 1971.
- , *Les images dans la société et l'éducation*, Paris, Éditions Casterman, 1972.
- BREMOND, Claude, «Pour un gestuaire des bandes dessinées», en *Langages*, n.º 10, Paris, Larousse, 1968.
- , *Los cómics : un arte del siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1978.
- CALISI, Romano, “Stampa a fumetti”, *Quaderni di comunicazioni di massa*, n.º 1, Roma, 1965.
- CANIFF, Milton, “Don’t laugh at the comics”, *Cosmopolitan*, noviembre de 1958.
- CATALEG D’AUTORS/1988, Carvi-Expograf, 1988 ; La nueva B. D. española, Angoulême 1989, Barcelona edición, 1989 (Salón Internacional del Cómic de Barcelona).
- CELEG: (Centre d’Etude des Litteratures d’Expression Graphique), club dedicado a la historieta creado por Alain Resnais, director cinematográfico. La agrupación produce una revista *Giff-Wiff*: más de veinte números con éxito completo de venta.
- CLARKE, Gerald, “The comic on the couch”, *Time*, 13 de diciembre de 1971, (reciente evolución de los comics, comics de vanguardia).
- COLINI, Serge, « Histoire des Bandes Dessinées », « Minou », 5-VIII-64.
- COHAN, M., “Comic Books in Classroom”, en *Social Education*, n.º 39, 1975.
- COMA, Javier, *Los comics. Un arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Labor, S. A. Sección: Historia y crítica de la literatura y el arte, 1977 (Colección Universitaria de bolsillo Punto Omega. 246).
- , *Y nos fuimos a hacer viñetas*, Madrid, Ediciones Pentahlon, 1981 (Colección Debate. 3).
- , *Cuando la inocencia murió: ensayo sobre la obra de Milton Caniff Terry y los piratas*, Madrid, Ediciones Eseeuve, 1988.
- , *Del gato Félix al gato Fritz: historia de los comics*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978 (Colección Punto y Línea).
- , “El exilio laboral”, en V.V.A.A., en *Clásicos y Modernos*, *El País*, Barcelona, 1982, pp. 17-18.
- , *De Mickey a Marlowe. La edad de oro*, Barcelona, Nexos, 1987.
- , *Los comics en Hollywood: una mitología del siglo*, Espluges de Llobregat, ed. Plaza and Janés, 1988, p. 255.
- , *Espíritu de los comics*, Barcelona, ed. Toutain, 1981.
- , *El ocaso de los héroes en los comics de autor*, Barcelona, Ediciones Península, 1984, p. 221.
- , *Diccionario de los comics: la edad de oro*, Barcelona, Paza y Janés, 1989.

Comics Strips: (Dibujo-Estudios, ensayos, conferencias, etc.). Colloquium zur Theorie des Bilderges-Künster Berlin/Zusammengestellt und Redaktion: Hans Dieter Zimmermann, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1970.

Comic, and Visual Culture : research studies from ten countries = la bande dessinée et la culture visuelle : travaux de recherche réalisés dans dix pays, München, édité par = heraus gegeben von Alphons Silbermann and H. D. Dyroff, 1986.

Cómic: El cómic en la escuela: Aplicaciones didácticas, coordinadores: Mauro Rollán Méndez y Eladio Sastre Zarzuela, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, 1986.

Cómic, Comunicación y Cultura, Coord.: Javier David Fernández Gómez, Carmen Lasso de la Vega y Antonio Pineda Cachero, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de Sevilla, 2001.

Cómic: Semana de la Historieta y el Comic en Madrid. (1.ª 1984. Madrid: 1ª Semana de la historieta (o del comic, que también se dice) en Madrid, Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid, Comunidad, Consejería de Educación y Juventud, 9-16 de junio de 1984, 16 p.

Cómic: Primera Muestra Autores Jóvenes, Getafe 85 (organizada por el Ayuntamiento de Getafe, Delegación de Juventud, Madrid, Ediciones de la Torre, 1985, 47 p.

Cómic: Exposició Antològica del Tebeo a Espanta, 1939-1960. (1985. Sa Llonja), Palma de Mallorca, Conselleria de Educació i cultura del Govern Balear, Direcció General de Cultura, 1985.

Congresos italianos (Bordighera y Lucca : 1965 y 1966): (antecedentes italianos para ese movimiento francés de Socerlid y Celeg).

CORTE, Carlo della, *Inveritano diffusione i fumetti intelligenti*, Paese Sera, 3-IX-59.
---, *I fumetti*, Milano, Ediciones Mondadori, 1961. (Otro manual, junto con el de Luis Gasca *Tebeo y cultura de masas*, en lengua italiana. Es una obra muy completa y valiosa, con inevitables desigualdades).

COUPERIE, Pierre y MOLITERNI, Claude, *Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1967. Exposición del cómic mundial en este museo. (Elaborado por un grupo de estudiosos de la SOCERLID (Société d'Études et de Recherches de Littératures Dessinées), entre los que destacan Claude Moliterni, Maurice Horn y Pierre Couperie).

---, *Encyclopédie de la bande dessinée*, Paris, Edit. Serg, 1974.

CREMONINI, Giorgio y FRESNEDI , Fabrizio, *Vedere e scrivere*, Bolonia, Il Mulino, 1982.

CRUMB, Robert y POPLASKY, Peter, *R. Crumb. Recuerdos y opiniones*, Barcelona, Global Rhythm Press S. L., 2008.

CUADRADO, Jesús, *Una historieta democrática*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

---, *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*, prólogo de Román Gubern, Madrid, Compañía Literaria, S. L., 1997.

---, *De la Historieta y su uso. 1873-2000. Atlas español de la cultura popular*, (2 vol.), Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Ediciones Sinsentido, 2000.

---, *Psicopatología de la viñeta cotidiana*, Barcelona, Glénat, 2000 (Colección Parapepel).

Cuatro lecciones sobre el cómic: Coord. Antonio Ballesteros, Claude Duée, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000 (Colección Estudios).

CWIKLIK, Grez, "Chris Ware at the Museum of Contemporary Art in Chicago", en *The Comics Journal* 278, 2006, pp. 186-188.

CHATEAU, René, *L'ABC des Comics*, « La Methode », n.º 10, febrero de 1963, pp. 5-22, (en colaboración con Claude Guillot).

---, *Filmographie des Comics*, « La Methode », n.º 10, febrero de 1963, pp. 23-53.

DE LA CROIX, A. y ANDRIAT, E., *Pour lire la bande dessinée*, Bruselas/Paris, De Boeck-Duculot, 1992.

DECKER, Dwight R. y MARSCHALL, Richard, "La aventura industrial de la sindicación de los comics", *Historia de los comics*, vol. I, Josep Toutain Editor, Barcelona, 1982, p. 49.

DETTI, Ermanno, *Il fumetto tra cultura e scuola*, Florencia, La Nuova Italia, 1984.

DOPICO, Pablo, *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cátedra, 2005.

DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand, *Para leer al pato Donald, comunicación de masas y coleccionismo*, 5ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI, Argentina Editores, 1973.

DORFMAN, Ariel; JOFRÉ, Manuel, *Supermán y sus amigos del alma*, Buenos Aires, Galerna, S R. L., 1974.

EISNER, Will, *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona, Norma Editorial, 1994.

---, "Preface", en Eisner, Will, *The Contract with God Trilogy*, Nueva York y Londres, Norton, 2004, pp. xiii-xx.

ESCOBAR, *Humor gráfico* (curso de dibujo humorístico por correspondencia), Barcelona, 1955.

Fanzines,: *Alter Ego*, Detroit, Michigan, n.º 4, 1962.

Fanzines, *Funny World*, Little Rock, Arkansas, n.º 7, septiembre de 1967.

Fanzines, *Masquerader*, Pontiac, Muchigan, n.º 6, 1964.

ESPAÑA, Ramón De, "¿Para qué sirve un salón?", catálogo del Tebeo, Barcelona, 1994.

- ESPINA, Antonio, *Bartolozzi: Monografía de su obra*, México, Unión (FOCET Sandoval), 1951.
- FEIFFER, Jules, "Pop sociology", *New York Sunday Herald Tribune Magazine*, 9-I-66.
---, *The great Heroes of comics*, Londres, Penguin Press, 1967.
- FERNÁNDEZ, Fernando, *Cuando el cómic es arte*, Barcelona, Toutain editor, 1980.
- FERNÁNDEZ, M. y DÍAZ, O., *El cómic en el aula*, Madrid, Alhambra, 1990.
- FILIPPINI, Henri, *La bande dessinée en 10 leçon*, Paris, Hachette (s. a.), 1976.
---, *Histoire du journal Pilote et des Editions Dargaud*, Grenoble, ed. J. Glénat, 1977.
- FILIPPINI, Henri ; GLÉNAT, J. ; SADOUL, N. y VARENDE, Y., *Hª de la BD en France et en Belgique*, Grenoble, Ed. J. Glénat, 1979.
- FLEISHER, Machael L., *The encyclopedia of comic book heroes...* Michel L. Fleisher, New York, Collier Books, 1976.
- FLÓREZ, Florentino, *Cómo se hace una historieta: algunos consejos prácticos/guión y realización*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1986.
- FONT, Doménech, "El cómic-strip", apartado 14 de su artículo "La opulencia comunicacional. Propaganda clandestina e intoxicación informativa", (2ª parte), n.º 23, 1976.
- FRATTINI, E., y PALMER, O., *Guía básica del cómic*, Madrid, Neuer, 1999.
- FREMION, Y., *L'abc de la b.d.*, Paris-Tournai, Casterman, 1983.
- FREIXAS, Emilio, *El Dibujo a pluma*, Barcelona, Ed. Sucesor de E. Meseguer, 1967.
- FREIXAS, Emilio (en colaboración con A. Puigmiquel), *Ilustración de historietas y cuentos*, Barcelona, Ed. Meseguer, diversas ediciones.
---, *El dibujo de la ilustración en negro y color*, Barcelona, 1972.
---, *Cómo dibujar la historieta cómica*, Barcelona, Sucesor de E. Meseguer, 1973.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La bande dessinée. Essai d'anlyse sémiotique. (Le univers et les techniques de quelquel « comics » d'expression française)*, Hachette, 1972, (tesis doctoral).
---, « Le verbal dans les bandes dessinées », en *L'Analyse des images, Communications*, n.º 15, Paris, Editions du Seuil, 1970.
---, *Dessins et bulles: La bande dessinée come moyen d'expression*, Paris, Bordos, 1972.
---, *Récits et discours par la bande dessinée*, Paris, Ed. Hachette, 1977.
---, « El espacio interpersonal en los cómics », (véase, Helbo (1978, pp. 137-157).
- FUCHS, Wolfgang J., *Comics. Anatomie eines Massenmediums*, München, Heinz Moos, 1971.

GÁLVEZ, Pepe, « La novela gráfica o la madurez del medio », en Cortés, Nicolás; 2008.

GÁLVEZ, Pepe, y FERNÁNDEZ, Norman, *Egoístas, egocéntricos y exhibicionistas. La autobiografía en el cómic, una aproximación*, Gijón, Semana Negra, 2008.

GALLEGO, José y REY, Julio, *La piel a tiras*, Madrid, 1985.

GALLO, Miguel Ángel, *Los comics: (un enfoque sociológico)*, México, Quinto Sol, 1981.

GARCÍA CÓRDOBA, Clemente, *Los cómics, dibujar con la imagen y la palabra*, Barcelona, Editorial Humanitas, 1983. (Colección Biblioteca Humanitas).

GARCÍA, Santiago, *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri Ediciones, 2010.

GARRIDO, Rubén, *Cómo se hace una historieta*, Granada: Delegación de Cultura del Ayuntamiento, 1985.

GASCA, Luis, “Bibliografía Mundial del ‘Comic’ ”, *Revista Española de la Opinión Pública*, núms. 14-17. (Destacan en dicha bibliografía las aportaciones de Antonio Martín, Terenci Moix, Antonio Lara).

---, *Los ‘comics’ en la pantalla*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1965. (Libro muy exhaustivo sobre los personajes de tebeos que han sido adaptados al cine).

---, *Cine y comic hablan el mismo lenguaje*, “Film Ideal”, n.º 175, 1 de septiembre de 1965.

---, *Elogio del tebeo*, “Véteres”, 1 de diciembre de 1962.

---, *Cuando el cine se inspira en el comic*, “Festival”, 4 de julio de 1965.

---, *Tebeo y cultura de masas*, prólogo de J. J. López Ibor, Madrid, Editorial Prensa Española, 1966. (Ver la extensa bibliografía que recoge Luis Gasca, pp. 191-249).

---, “Influencia del ‘comic’ en la publicidad”, *R.E.O.P.*, n.º 8, 1967.

---, *Los comics en España*, Barcelona, Editorial Lumen, 1969.

---, *Los héroes de papel*, Barcelona, 1972.

GASCA, Luis y GUBERN, Román, *El discurso del comic*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1988. (Colección Signo e Imagen. 10).

GASCA, Luis y GUBERN, Román, *Diccionario de onomatopeyas del cómic*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008 (Signo e Imagen. 116).

GAUTHIER, Guy, “Le langage des bandes dessinées”, *Image et son*, n.º 182, marzo de 1965.

---, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1992. (Colección Signo e Imagen. 2).

GABILLIET, Jean-Paul, “Le graphic novel américain: sources et précurseurs”, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3.

GHIRINGHELLI, Zeno, *Erotismo & fumetti*, Milano, Edizioni Erregi, 1969.

- GIFFORD, Denis, *Victorian comics*, London, George Allen&Unwin Ltd (1976).
- GIMFERRER, Pedro (en colaboración con R. Moix), “El fabuloso mundo de los ‘comics’”, *Destino*, n.º 1.464, 28 de agosto de 1965, (p. 19).
- GODDIN, Philippe, *Cómo nace un cómic; espiando a Hergé*, Editorial Juventud, 47 páginas.
- Gómez de la Serna, Ramón: “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente*, junio, 1930, LXXXIV.
- GRASSI, Alfredo, *Qué es la historieta*, Buenos Aires, Columbia, 1968.
- GRAVETT, Paul, *Manga. Sixto Years of Japanese Comics*, Londres, Laurence King, 2004.
- , *Graphic Novels: Stories to Change Your Life*, Londres, Aurum Press, 2005.
- , “Euro-Comics: The Graphic Novel in Europe”, en www.paulgravett.com/index.php/articles/article/graphic_novels1/. 2009.
- GROENSTEEN, Thierry, “Bandes désignées. De la réflexivité dans les bandes dessinées”, *Conséquences*, n.º 13-14 : Contrebandes, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1990, pp. 132-165.
- , *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999 (Colección Formes sémiotiques).
- , *Un objet culturel non indentifié*, Éditions de l’an 2, 2006.
- GROESNTEEN, Thierry y BENOÎT, Peeters, en *Töpffer. L’invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1994.
- GUBERN, Román, *El lenguaje de los comics*, prólogo de Luis Gasca, Barcelona, Ediciones Península, 1972.
- , *Literatura de la imagen- La littérature de la bande dessinée*, Lausanne, Editions Grammont S. A., 1973, Barcelona, Salvat Editores, S. A., 1973 . Personalidad entrevistada : Claude Moliterni, (Bibliothèque Laffont (gt) des Grands Thèmes. 83). (Biblioteca Salvat de Grandes Temes. Libros GT. 57).
- , “Comics”, en *Gran Enciclopedia Larousse*, vol. III, Barcelona, Edit. Planeta, 1973.
- , *Comics: Kunst und Konsum der bildergeschichten/von Román Gubern und Claude Moliterni als interviewparther; aus dem Französischen übertragen von Hainer Kober, Reinbek etc: Rowhlt*, 1978.
- , Ver Gasca y Gubern, 1988.
- , “El lenguaje del cómic”, *Actas del seminario de Filología Hispánica*, 1993. *Creación y teoría literaria*, Logroño, Consejería de Cultura del Gobierno de la Rioja, 1994.
- GUIRAL, Antoni y otros (colectiva), *Veinte años de comic*, (Aula de Literatura Vicens Vives), n.º 14. Distribución en las escuelas.
- GUTIÉRREZ, F., *El lenguaje total* (Pedagogía de los medios de la comunicación), Buenos Aires, Edit. Humanitas, 1976.
- HARVEY, Robert C., *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.

HERDEG, Walter y PASCAL, David (eds), *The Art of the Comic Strip*, Zurich, Graphis Press, 1972.

HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, “ ‘Yo, Pintura. Tú Historieta’. Sucinto repaso de una comunicación entre medios”, *Lápiz*, Año II, n.º 30, 1985.

---, “Bartolozzi”, *Medios revueltos*, n.º 2, 1988.

Historia del tebeo valenciano, Valencia, Prensa valenciana, 1992.

HOGBEN, Lancelot, *Dalla pittura delle caverne ai fumetti*, Milano, Mondadori, 1952.

HORN, Maurice, *The world Encyclopedia of Comics*, New York, ed. Chelsea House, 1976.

---, *Comic of the American West*, New York, Winchester, 1977.

IMBASCIATI, A. & CASTELLI, C., *Psicología del fumetto*, Rimini-Florenca, Gauraldi, 1975.

KEMPKE, Wolfgang, *Bibliographie der internationalen literatur über comics... herausgegeben von Wolfgang Kempkes*. München-Pullach, etc. Dokumentation, 1971.

KUNZLE, David, *History of the Comic Strip Volume I: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, Berkeley, etc., University of California Press, 1973.

---, *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*, Berkeley, Los Ángeles, Oxford, University of California Press, 1990.

---, *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

LABESSE, P. Dominique, *Hergé, étude bibliographique et littéraire*, mémoire de maîtrise, la Sorbonne, mai 1969.

LACASSIN, Francis : «La bande dessinée, art mineur réservé aux mineurs? », *Giff-Wiff*, n.º 20, Paris, 1966.

---, *Pour un neuvième art, la Bande Dessinée*, Paris, Unión Générale d'editions, 1971.

LAIGLESIA, Juan Antonio de, *El arte de la historieta*, Madrid, Doncel, 1964.

LEFÈVRE, P. y BAETENS, J., *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruselas, C.B.B.D., 1993.

LIPSZYCK, Enrique, *La historieta mundial*, Buenos Aires, Editorial Lipssic, 1958.

---, *Técnica de la historieta*, Buenos Aires, Editorial Panamericana de Arte, 1966.

LARA, Antonio, “Un nuevo arte nos ha nacido. Dificultades para el estudio estético de los tebeos”, *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario, n.º VI, Madrid, verano 1967, pp. 50-54. (Primer intento en profundidad realizado en España para un análisis de la estética de los tebeos).

---, *El apasionante mundo del tebeo*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A., 1968.

---, *Los tebeos, notas para un arte nuevo*,
 ---, “Los comics: La tentación del coleccionismo”, en *Estudios sobre el cómic, Neuróptica*, (1ª Jornadas culturales del cómic del 13 al 17 de octubre), Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, pp. 51-84.
 ---, *Tebeos, los primeros cien años*, Madrid, Anaya – B. Nacional, 1996.
 ---, “Los tebeos del franquismo”, en *Historietas, Comics y Tebeos españoles*, ver Alary (éd.) 2002, pp. 44- 75.
 ---, “El guerrero del antifaz. Repaso del cuaderno 26: El crimen de Harúm (1946)”, en *Historietas, Comics y tebeos españoles*, ver Alary (éd.) 2002, pp. 164-173.

LARA, Antonio y MORENO SANTABÁRBARA, Federico, *Tebeos de ayer*, Madrid, Espasa, 2001.

LECIGNE, Bruno ; TAMINE, Jean-Pierre, fac-similé, *Essai paratactique sur le Nouveau Réalisme de la Bande Dessinée*, Paris, Futuropolis, 1983.

LINDO, Alfonso, *La aventura del comic*, Madrid, Doncel, 1975.

LO DUCA, Joseph Marie, *Les triomphes de la bande dessinée*, Paris, Editions Dominique Leroy, 1985. (Collection Vertiges Graphiques).

LORAS, F., “El mundo del cómic”, en *Lenguaje de la imagen. El: Cartel, Cómic, Cine, TV*, Edimag (Educación en la Imagen), 1976, pp. 39-67.

LLADÓ, Francesca, *Los cómics de la transición. (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Barcelona, Ediciones Glénat S. L., editado con la colaboración de la Universitat de les Illes Balears (UIB), 2001. (Colección Viñetas. 3). (Director de la colección Joan Navarro, asesor Antonio Martín).

LLOBERA, José (en colaboración con R. Oltra), *Dibujo de historietas*, Barcelona, Afha, 1962.

---, *Dibujo del comic...* Textos originales de Román Oltra y José Llobera, Barcelona, Afha Internacional, 1973.

MANACORDA DE ROSETTI, Mabel V., *La comunicación integral. La historieta*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1976.

MANN, Thomas, “Introducción a Frans Masereel, *La ciudad*, Madrid, Nórdica libros, 2012.

MANNING WHITE, David e Robert H. Abel (a cura di), *Sociología del fumetto Americano*, Milano, Bompiani, 1966.

MARION, Ph., *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)* ; 2 vols. (vol. 1, texte ; vol. 2, cahiers d’illustrations), Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.

MARKER, Chris, “L’Amerique reve” (cap. del libro *Commentaires*, Paris, Ed. du Seuil, 1961).

MARNY, Jacques, *Le monde étonnant des bandes dessinées*, Paris, Edit. du Centuarion, 1968. (Preface de René Goscinny).

MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, “El comic norteamericano en España”, *Gaceta de la Prensa Española*, n.º 171.

---, “De 1873 data el primer ‘comic’ norteamericano”, *Gaceta de la Prensa Española*, n.º 191.

---, “Los ‘comics’ del ‘Kings Features Syndicate’”, *Gaceta de la Prensa Española*, n.º 196.

---, “Apuntes para una historia de los tebeos”, *Revista de Educación*, n.º 194, 195, 196 y 197, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1967, (1967 y 1968). (“La primera obra de cierta envergadura que se propuso sistematizar una documentación que, en aquel momento, estaba dispersa y, lo que es peor, ignorada”, Felipe H. Cava). Nueva edición *Apuntes para una historia de los tebeos*, (en homenaje al historiador Antonio Martín), *Los mamotreto de grafito*, equipo Grafito, Jesús Cuadrado director, introducción de Felipe Hernández Cava, subvencionada por la librería Madrid Cómics, mayo de 1993. Otra nueva edición *Apuntes para una historia de los tebeos*, prólogo de Antonio Lara, Barcelona, Ediciones Glénat, S. L., 2000 (Colección Viñetas. 1).

---, “La Real Academia Española adopta la palabra tebeo”, *Gaceta de la Prensa Española*, n.º 199.

---, “Historias gráficas y tebeos, nuevas formas de la cultura de masas”, *Gaceta de la Prensa Española*, n.º 202.

---, “Cavall fort”. Análisis de los cien primeros números, *Gaceta de la Prensa Española*, n. 201.

---, *Antología SF /cómic español*, Barcelona, Cuadernos BANG!, suplemento, Martín Editor, 1972.

---, *Historia del comic español: 1875-1939*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978 (Colección Comunicación Visual).

---, *Los inventores del comic español, 1873/1900*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2000 (Colección Moebius).

MASEREEL, Frans, *La ciudad*, Madrid, Nórdica libros, 1925 (2012).

MASSON, Pierre, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970 (Colección Mundo Moderno. 39). (Acaba de aparecer una edición, refundida y ampliada de este trabajo, editada por Glénat, Barcelona, 2000).

---, La Bienal Mundial de la Historieta, 1968.

---, “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: El esquematismo”, en *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1969, pp.192-222 (Colección Lenguaje y Comunicación). (Simposio sobre Teoría de la Comunicación y modelos lingüísticos en ciencias sociales (1967, Buenos Aires).

MAX, “Prólogo al álbum de Laura Pérez Vernetti-Blina y Josep-Marie Lo Duca, *Las mil y una noches*, Edicions de Ponent, 2002.

McCLOUD, Scott (autor de la serie *Zot!*), *Understanding Comics*, Tundra Publishing, 1993 (explicar los fundamentos del medio desde el propio medio: ensayo de historieta a base de viñetas).

---, *Hacer cómics*, Bilbao, Astiberri, 2007.

McLUHAN, M., « Comics », en *Pour comprendre les media*, Paris, Mame, 1968.

MEDINA, Luis Ernesto, *Comunicación, humor e imagen. Funciones didácticas del dibujo humorístico*, México, Edit. Trillas, 1992 (Biblioteca Básica de Comunicación Social).

MERINO, Ana, *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003.

MOIX TERCENCI, Ramón, *Los “comics”: arte para el consumo y formas “pop”*, Barcelona, Llibres de Sirena, 1968.

---, *Historia social del cómic* (se publicó por vez primera en 1968 con el título *Los “comics”: arte para el consumo y formas pop*, y desde entonces no se había vuelto a editar), Prólogo de Román Gubern; Prólogo de Joaquín Marco a la edición original, Barcelona, Bruguera (ensayo), 2007.

MOLITERNI, Claude, *Histoire de la bande dessinée d’expression française*, Paris, Ed. Serg, 1972.

---, (dir.) *Histoire mondiale de la bande dessinée*, P. Horay, 1980.

MOLITERNI, CLAUDE y MELLOTT, Philippe, *Chronologie de la bande dessinée*, Flammarion, 1996.

MORENO SANTABÁRBARA, Federico, *TBO, 75 años*, Barcelona, Fi-cómic, 1992.

---, Ver Lara, 2001.

MORRIS, « 9ème art. musée de la bande dessinée », *Spirou*, sección en diversos números del año 1965-66.

---, « Profession : dessinateur », *Giff-Wiff*, Paris, 1965-1966.

MOYA, A. DE, *Shazam*, São Paulo, ed. Perspectiva, 1972. (Serie de comunicaciones sur la bande dessinée, de niveau très inégal (contributions d’ordre historique, psychologique, esthétique, etc.).

MUÑOZ ZIELINSKI, Manuel, *La bande dessinée Systeme de Communication, art plastique et recours pédagogique*, (« Tesis Doctorales, 206/82 »). (Departamento de Lengua y Literatura Francesa. Sección de Filología Moderna), Madrid, Editorial Universidad Complutense de Madrid, 1981, 652 p. y XXXV.

---, *Aproximación semiológica de los comics franceses*, (Memoria de licenciatura), Universidad de Murcia, (no publicada).

NEBIOLO, Gino; CHESNEAUX, Jean; ECO, Umberto, *Los comics de Mao*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1976 (Colección Comunicación Visual).

NEURÓPTICA, *Estudios sobre el cómic*, Zaragoza, Ed. Diputación de Zaragoza, n.º 1 (198 ?); n.º 2 (); n.º 3 (1983); n.º 4 (1986); n.º 5 (1988).

OLTRA et LLOBERA, *La bande dessinée*, éd. A. F. H. A., distr. Par Eyrolles, 1968.

ORTEGA ANGUIANO, José A., *Los tebeos en España: de la posguerra a la transición*, Córdoba, Ayuntamiento Concejalía de Cultura, 1986, 20 págs.

OTERO, Luis, *Flechas y Pelayos, Moral y estilo de los niños franquistas que soñaban imperios*, Madrid, México, Buenos Aires, 2000.

PAGLIARDO, Antonia, *La parola e l'immagine*, Napoli, Ed. Scientifiche italiane, 1957.

PALMER, Óscar, *Cómic alternativo de los noventa: la herencia del underground*, Madrid, Instituto de la Juventud, 1988.

PAÑUELA CAÑIZAL, Eduardo, "Quino: una propuesta de lectura", *Comunicación XXI*, n.º 23, 1976, pp.6-14.

PARAMIO, Ludolfo, "El comic y la industria cultural", *Estudios de información*, núms. 19-20, monográfico, Madrid, Instituto de la Opinión Pública, julio-diciembre de 1971.

PARRAMÓN, J. M^a (con entrevistas a J. Blasco), *La ilustración de historietas*, Barcelona, 1967.

---, *Cómo desenhar histórias em quadrinhos*, tradução de G. D. Leoni e Valeria del Río, Barcelona, Instituto Parragón, 1974.

---, Parramón, José María y Blasco, Jesús: *Cómo dibujar historietas*, Barcelona, Editado por Instituto Parragón Ediciones S. A., 1980 (Colección Aprender Haciendo).

PASTECCA, *Dibujando chistes*, Barcelona, Ediciones CEAC, 1969.

PEETERS, Benoît, *Case, Planche, récit : comment lire une bande dessinée*, Casterman, 1991.

PENNACHIONI, I., *La Nostalgie en Images*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.

PERRY, George & ALDRIDGE, Alan: *The Penguin Book of Comics*, Middlesex, Penguin Book Ltd., 1967.

POURPRIX, B., *Sociologie de la bande dessinée*, these de 3º Cycle, UER de Lettres et Sciences humaines, Grenoble, 1973.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *El "comic" femenino en España, arte sub y anulación*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, S. A., Edicusa, 1975 (Colección Divulgación Universitaria).

---, *Historia y estética de la historieta española (1939-1970)*, Salamanca, Calatrava, 1975. (Tesis universitarias extracto).

---, *La historieta cómica de posguerra*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975 (Colección Memoria y Comunicación).

---, *Grupos temáticos del tebeo de aventuras en la España de la posguerra. Notas para una historia iconográfica e ideológica*, (S. L.; s. i., s. a. : ¿1975?).

---, "La historieta y la fotonovela", en *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1976, pp. 194-222 (Cuadernos Arte Cátedra).

- REMESAR, Antoni, *Cómic y educación: análisis crítico del cómic: B. U. P.-F. P.*, Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació, Universitat Politècnica, 1983.
- , *Comicarias, ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*, Barcelona, PPU, 1987.
- , « La historieta, instrucciones de uso », en Catálogo de la exposición *La Nueva B.D. Española/ La Nouvelle Historieta Espagnole*, Angoulême (Francia), 1989, Barcelona Edicions, 1989, pp. 30-32.
- RENARD, B., *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Editions Seghers, S. A., 1978.
- RESNAIS, Alain, CELEG (Centre d'Etude des Litteratures d'Expression Graphique). Director cinematográfico, poseedor de una de las colecciones mundiales más extensas, más ordenadas de "comics", crearía un club dedicado a la historieta, el que pronto se convierte en el CELEG.
- REVILLA, Federico, *También los tebeos son importantes*, Barcelona, Don Bosco, s. a., 1974.
- REY, Alain, *Les spectres de la bande. Essay sur la B. D.*, Paris, Les Editions de Minuit, 1978.
- RIVIÈRE, F., *L'école d'Hergé*, Grenoble, ed. J. Glénat, 1976.
- ROBINSON, Jerry, *The Comics. And illustrated history of comic strip art...*, New York, G. P. Putnam's Sons (s. a.) 1974.
- ROCA, Albert, "Los 'comics' ", *Realidad*, Roma.
- RODRIGUEZ DIÉGUEZ, Jose Luís, "El comic y la enseñanza", en *Comunicación XXI*, n.º 21, 1975, pp. 21-24.
- , *Las funciones de la imagen en la Enseñanza. Semántica y Didáctica*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1978.
- , *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*, México, Ediciones G. Gili, S. A., de C. V., 1991. (Colección Medios de Comunicación en la Enseñanza).
- RODRÍGUEZ PARADA, Jesús, *Idea para la creación de historietas gráficas sobre tema musical*, Madrid, Multicop, Lagasca, 44, 1970.
- ROUX (A.), *La bande dessinée peut être éducative*, Paris, Ed. de l'Ecole, 1970.
- ROVIW, Jeff, *The encyclopedia of superheroes*, New York, New York; Oxford, England : Facts on File, 1985.
- SADOUL, Jacques, *L'enfer des bulles. L'erotisme dans la bande dessinée*, Paris, ed. Jean Jacques Pauvert, 1968.
- , « L'art du comic-book », *Giff-Wiff*, núms. 14-16, Paris, 1965.
- , *Panorama de la B.D.*, Paris, J'ai lu, 1976.
- SANTIS, Pablo de, *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 1998.

SHERIDAN, Martín, *Comics and their creators. Life stories of American cartoonists*, Boston, Ed. Ralph T. Hale & Co., 1944.

SIMPOSIUM INTERNACIONAL SOBRE LA HISTORIETA, coordinador: prof. Antonio Remesar Betlloch, Barcelona, Facultad de Bellas Artes, 1985.

SIMPSON, T., *Dibujar cómics*, Barcelona, Robin Book, 1998.

SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée*, París y Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2009.

SOCERLID (Société d'Études et de Recherches des Littératures Dessinées). En 1964 un grupo se desprende del CELEG y encabezado por Claude Moliterni funda esta nueva institución, que en 1966 lanza su propia revista. Sería Moliterni, por otra parte, quien se encargaría de "llevar" la historieta al Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre (monumental exposición en abril de 1967). *La Bienal Mundial de la Historieta*, realizada en el Instituto Torcuato Di Tella en octubre de 1968, "superó tal vez a la muestra del Louvre, al menos en cuanto reunió las representaciones de siete países (Argentina, Estados Unidos, Brasil, Japón, Italia, Francia, Inglaterra, España). La muestra del Louvre reunió únicamente historietas norteamericanas y francesas y muy pocos ejemplos de otros países".

---, *Le noir et le blanc dans la bande dessinée*. Exposition réalisée par la Socerlid pour le Salon International de la Bande Dessinée : Angoulême I, 25-26-27 janvier, 1974 (S. L., Paris, 32 p.).

---, *Bande dessinée et figuration narrative*, libro elaborado por un grupo de estudiosos de la Socerlid, entre los que destacan Claude Moliterni, Maurice Horn y Pierre Couperie.

SOLA, Lluís, *Un segle d'humor català*, Barcelona, Editorial Bruguera, S. A., 1973 (Colección Quaderns de Cultura. 70), vol. especial.

STEIMBER, Oscar, *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, S. A. I. C., 1977 (Colección Lenguajes).

STERNBERG, Jacques (con M. Caen y J. Lob), *Les chefs d'oeuvre de la bande dessinée*, Paris, Ed. Planète, 42, rue du Berri, 1967. (Antología del arte del tebeo. De interés como introducción general al arte del tebeo).

STERANKO, James, *The steranko History of Comics*, Reading, Pennsylvania, Supergraphics, s. a., 1970.

STRAZZULLA, Gaetano, *I fumetti: dale origini a oggi*, Firenze, Sansoni, 1970.

---, *Enciclopedia dei fumetti*, G. C. Santoni, Florencia, Editore Nuova, s. p. A., 5 vols., 1970.

STRINATI, Pierre, « Bandes dessinées et surréalisme », *Comunicazioni di massa*, n.º 6, Roma, 1965.

SULLEROT, Evélyne, « Bande dessinées et culture », *Quaderni di Comunicazioni di massa*, n.º 1, Roma, 1965.

---, « Les bandes dessinées, réservoir de la culture », *Giff-Wiff*, n.º 15, Paris.

Tebeoesfera, Boletín electrónico aperiódico informativo sobre historieta y humor gráfico, coord. Manuel Barrero, www.tebeoesfera.com y tebeoesferahormail.com.

TENCER, S. W., *Arte y ciencia de la historieta*, Buenos Aires, Hobby.

THE COMIC JOURNAL (Fantagraphics), revista de crítica e información de cómic, que junto con la revista *Raw* (Art Spiegelman y Françoise Mouly) y *Weindo* (Robert Crumb), referentes en la transformación del cómic *underground* en su paso al cómic alternativo (1980-2000).

TIBÉRI, Jean-Paul, *La Bande dessinée et le Cinéma*, Paris, Regards, 1984.

TILLEUIL, Jean-Louis, *Lectures de la bande dessinée : théorie, méthode, applications, bibliographie*, Louvain-la-Neuve, Académia, 1991.

TISSERON, Serge, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, P. U. F., 1987.

TOSCHI, Giuseppe, *Fumetto, fiaba e lettura*, Turín, Società Editrice Internazionale, 1981.

TRAINI, Ricardo e TRINCHERO, Sergio, *I fumetti*, Editrice Radar, Padova, 1968.

TREINCHERO, Sergio, *I miei fumetti*, Edizioni “Comic Art”, 1967.

TRILLO, Carlos y SACCOMANO, Guillermo, *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Edicio. Record, 1980.

TUBAU, Zuán, *Dibujando historietas*, Barcelona, Ediciones Ceac, 1969.

VADILLO, C., *La conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea*, Burgos, Universidad de Burgos, 2000.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Los comics del franquismo*, Barcelona, Editorial Planeta, 1980.

---, *Emilio Freixas*, Barcelona, Toutain, 1982.

---, *Héroes de la aventura*, Barcelona, ed. Planeta, 1983.

---, *Los tebeos de aventuras en 200 portadas*, Barcelona, Glenat, 1999.

VÁZQUEZ, G. y MODESTO, *La historieta: todo lo relativo al lenguaje lexipictográfico*, México D. F., Promotora K., S. A., 1981.

VÁZQUEZ, José Antonio, *Para leer las viñetas humorísticas*, Buenos Aires, 1987.

VÁZQUEZ, Jesús María, *La prensa Juvenil en España*, Madrid, Doncel, 1963.

Veinte años de cómic, Barcelona, Ed. Vicens-Vives, (Colección Aula de Literatura). 1993.

VELASCO, Arnulfo, “Aplicaciones de la sociocrítica al estudio de una novela gráfica: el verano indio de Milo Manara y Hugo Pratt”, *Questionnement des formes. Questionnement du sens*, Montpellier, Editions du CERS, Tome 1, 1997, pp. 445-457.

VIDAL-FOLCH, Ignacio, y ESPAÑA, Ramón de, *El canon de los cómics*, Barcelona, Glénat, 1996.

---, “El porqué de un reencuentro y una despedida”, en *Viñetas*, abril de 1994.

VILA POUPARIÑA, W., *Así hago un cómic. Así aprendo a escribir*, Barcelona,, Octaedro, 1994.

VIVES, Jordi, *Dibujemos cómics*, Barcelona, Labor, 1986.

VOLPICELLI, Luigi, « Il linguaggio dei fumetti », *Quaderni di Comunicazioni di massa*, septiembre de 1965.

WALKER, M., *Comics*, Florida, U. S. A., Harold Publications, 1964.

WARE, Chris, *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth (Jimmy Corrigan. El chico más listo del mundo)*, Pantheon, 2000, Barcelona, Planeta D’Agostini, 2003.

WAUGH, Coulton, *The comics*, Nueva York, Edición Mac Millan, 1947.

WHITE, David Manning y Abel Robert R., (comp.), *The Funnies*, an American idiom, New York, Free Press of Glencoe, 1963.

WINTERBOTHAM, Rusell Robert, *How comics strips are made*, Girard, 1946.

ZALBIDEA, Víctor, *El cómic erótico: Historia del cómic femenino y erótico*, Madrid, Tropos, s. a., 1976.

BIBLIOGRAFÍA: LA HISTORIETA COMO SUBLITERATURA (CÓMIC INCLUIDO EN “MAS-MEDIA”)

La presente bibliografía, que cito a continuación, la historieta como subliteratura (cómic incluido en “*mass-media*”). En un momento dado la reflexión que sobre el cómic se centró en el aspecto sociológico en los años 70 y me he apoyado (sólo un momento en esos trabajos, sabiendo que los años 80 y 90 y actuales han superado esta perspectiva necesaria en su tiempo pero demasiado reducida ahora, teniendo presente, en esta investigación, la referencia que he dedicado con justicia a “cómic como arte”.

AMORÓS, Andrés, *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel, 1974.

---, *Sociología de una novela rosa*,

BASSY, Alain-Marie, *Iconographie et littérature*. « Essai de réflexion critique et méthodologique », *Revue Française D'Histoire du livre*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, Tom. III, 1973, pp. 3-33.

DeFLEUR, M. L. y BALL-ROKEACH, S., *Teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, 1.^a reimp., Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1986.

---, “El periodismo amarillo”, 1986, pp. 65-66.

DÍEZ BORQUE, José María, “Literatura y mass-media”, en *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, (S. L. Madrid), Al-borak (s. a.), 1972.

DORFLES, Gillo, *Nuevos mitos, nuevos ritos*, Barcelona, Lumen, 1969.

ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milán, Valentino Bompiani, 1965.

---, “La struttura iterativa nei fumetti”, *Quaderni di comunicazione di massa*, n. ° 1, 1965.

ESCARPIT, Robert, *Le littérature et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.

GOMBRICH, E. H., “Historia del arte y ciencias sociales”, en *Ideales e ídolos*, Oxford, 1979, Madrid, Editorial Debate, S. A., 1999, pp. 131-166.

HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*, editada en España, que durante años hizo furor entre los medios intelectuales, 1957 (cito por Díez Borque, 1972).

INDURÁIN, Francisco, “Sociología y literatura”, en *De lector a lector*, Madrid, Biblioteca de Estudios Escelicer, Estudios de Crítica Literaria, 1973.

RAMÍREZ, Juan Antonio, “Génesis de la cultura visual de masas (historia breve de la densificación iconográfica)”, en *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1976, pp. 15-152.

TERENCI MOIX, *Los “cómic”s. Arte para el consumo y formas pop*, Barcelona, Llibres de Sirena, 1968; reed. *Historia social del cómic*, Bruguera (ensayo), 2007.

REVISTAS ESPECIALIZADAS SOBRE LA HISTORIETA

Revistas especializadas que han publicado o publican regularmente estudios sobre la historieta:

--- *Alí Babá* (años 60).

--- *Animerica*, mezcla manga y estudios sobre el tema, colabora Camaleón Ediciones, 1993 (prensa especializada en historieta nipona).

--- *B.D. Bulle*, cinco números, ed. Salón Internacional de la B.D. Angulema.

--- *Bang!*, (en los años 60, surge alguna revista –Gaceta Junior–. Aparecen varias revistas especializadas *Cuto*, y, sobre todo *Bang!*: de crítica y divulgación sobre el

medio. Los editores son Antonio Martín y Antonio Lara, “y se pretende publicar tanto trabajos de divulgación como estudios profundos, y noticias, información general, análisis de personajes y autores (...). Tiene un formato tipo *fanzine* (...). Es el órgano de expresión del equipo G. E. L. P. I. (“Grupo de Estudios de Literaturas Populares y de la Imagen)”, 7 números.

--- *Comics*, Roma, Industria Tipográfica Editoriale Romana, n.º 1, setiembre de 1996.

--- *Comunicazioni di massa*, revista italiana (a nivel universitario): estudios muy interesantes y análisis de gran calidad intelectual.

--- *Communications* (Le Seuil), revista francesa (a nivel universitario): estudios y análisis de gran calidad intelectual.

--- *Conocer nuestro tiempo*, “Las historietas: una nueva forma de comunicación, n.º 4, Sal Paulo, Editado por Abril, S. A., 1973.

--- *Cuto*, órgano del “Centro de Expresión Gráfica”, San Sebastián. *Fanzine* español de alta calidad, donde colaboran los principales especialistas hispánicos.

--- *DDT*, el humorista Jaume Perich destinaba una sección a sus creadores y sus títulos más significativos.

--- *De Tebeos*, Almería, dirige Diego Cava, especialistas como Jesús Cuadrado, Luis Conde, Francisco Tadeo, alternándolas con otras más jóvenes, considerada como una de las propuestas más alentadoras de 1993.

--- *El correo español*, Luis Gasca le dedica una sección al tebeo.

--- *El Wendigo*, fundada en 1974, 18 números, Gijón, ed. El Wendigo. (Hace buenos estudios pero a veces carecen de rigor de análisis).

--- *El Boletín*, aspecto de *fanzine*, careciendo de análisis serio.

--- *El maquinista*, mensual, Ed, La General, 1993.

--- *EMM*, Valencia, (desaparecida en el número 15), Juanvi Chuliá, 1993.

--- *Estudios de información* (Extraordinario), *Los comics*, monográfico, números 19-20, Madrid, Instituto de la Opinión Pública, julio-diciembre de 1971.

--- *Fancomics*, revista trimestral para estudiosos, lanzada por Toutain, 1985. *Comiografía española 83-84. Las obras maestras de los comics*.

--- *Fhénix*, n.º 1, París, octubre de 1966. *Revue internationale de bandes dessinées* (S. O. C. E. R. L. I. D.), París, ed. Dargaud, 12 núms. (Estupenda aportación en lengua francesa).

--- *Gaceta de la Prensa Española*, revista mensual, cuenta con una sección de información bibliográfica exhaustiva a cargo del especialista Antonio Martín.

--- *Giff-Wiff*, París, ed. Jean-Jacques Pauvert, era el órgano oficial del C. E. L. E. G., revista dedicada exclusivamente al estudio de la historieta constituyendo el primer intento serio de acercamiento al tema (véase Resnais, Alain).

--- *Imagen y Sonido*, revista nacional que consagra sus páginas al estudio de la historieta con cierta regularidad y calidad (en esta línea *DDT* y *Fotogramas*).

--- *Krazy*, (90), desaparecida, una publicación con pretensión profesional.

--- *La luna de Madrid*, (aparece en 1983, noviembre), en la villa y corte, revista de gran formato dedicada a publicitar, reflexionar e incluso editar las novedades de las artes plásticas; se erigía como la abanderada del movimiento posmoderno y se ocupó del cómic en sus vertientes críticas y creativas, marcando la línea a otra revista que surgirá un año después *Madriz* (nace el 1 de enero de 1984), marcando un nuevo límite historietístico: de un cómic estilizado y experimental

alejado de los canales estrictamente comerciales. Coordinadas por Felipe Hernández Cava (director asimismo de otras dos grandes revistas que surgirán después *Medios revueltos* y *El ojo clínico*).

--- *Le magazine littéraire*, n.º 9 dedicado a « Les para-littératures ».

- *Le Phylactère*, revue de B.D. suisse, G.E.L.D., boîte postale 69, ch. 1225, Chêne-Bourg.
- *Linus*, revista italiana editada en Milán. Publicación de gran interés y de edición cuidada.
- (C) *Línea*, revista latinoamericana de estudio de la historieta, n.º 1-12, La Habana, editada por Prensa Latina, 1973-1975.
- *Mangazone, Japan Anime Fanzine*, 1993 (publicaciones en torno al manga, prensa especializada en historieta nipona).
- *Manganime, Anime BCN*, 1993 (prensa especializada en historieta nipona).
- *Mangazine o Yabuqui*, 1993 (prensa especializada en historieta nipona).
- *Marañuela*, revista canaria de cultura infantil y juvenil, n.º 2, Javier Marrero: "El mundo femenino infantil en el comic", 1985, pp. 28-33.
- *Metrovídeo, Historia del comic*, "6 cintas que recoge cronológicamente, el nacimiento, trayectoria y evolución de este fantástico mundo. Los títulos de los capítulos son: "Las primeras tiras de comics". "Las aventuras y superhéroes de la postguerra al pop". "Comix". "La imaginación al poder". "La nueva narrativa y el fenómeno japonés". "Nuevas tecnologías". La duración de cada una de ellas es de una hora, excepto la primera que dura hora y media", *El Mundo*, 4 de junio de 1993.
- *Neuróptica, Estudios sobre el comic*, (1ª Jornadas culturales del comic del 13 al 17 de octubre), Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, contiene estudios de grandes especialistas como Antonio Altarriba, Antonio Lara, Ludolfo Paramio.
- *Pilote*, revista francesa de estudios sobre la historieta, 50 números.
- *Poco* (anciennement *Pogo*).
- *Quaderni di comunicazione di massa*, revista italiana, ofrece estudios de gran interés.
- *Revista Española de la Opinión Pública*,
- *Ran-Tan-Plan*, revista de B.D. belga, 435, avenue Van Volxem, 1060, Bruxelles.
- *Schtroumph, les cahiers de la bande dessinée*, avenue Alsace-Lorraine, 38-Grenoble, (se trata de números monográficos sobre dibujantes).
- *Schulze, Heinz: Basiscomics in lateinamerika*, en: "Comics corner", n.º 5, Zurich, 1985.
- *Sgt.Kirk*, Génova, n.º 1, julio de 1967.
- *Sunday*, revista de estudios e investigación sobre la historieta.
- *Un año de tebeos*, n.º 1, Barcelona, Ediciones Glénat, 1993, Director Editorial Joan Navarro, anuario para aproximarse a la producción de un año de tebeos y recopilación de datos sobre la industria de los tebeos en España.
- *Viñetas*, Barcelona, Ediciones Glénat España, S. L., Director Editorial Joan Navarro, publicación mensual, abril de 1994, con artículos de especialistas sobre el tema de la historieta, como Jesús Cuadrado.
- *Voz en Off*, (nueva época), *Estudios y divulgación del comic*, n.º 1, Córdoba-Celeste, Edición Colectivo Voz en off, 1993, falta de regularidad.
- *Sargento Kirk* (años 60).
- *Tsuzu*, revista de tebeos especializada, cuyos números incluyen monografías sobre los más importantes autores nipones del momento. Han aparecido dos números dedicada a Toriyama y Takahashi, 1993.
- *Urich*, boletín informativo sobre cómic USA, n.º 1, 1993, dedicado a las publicaciones sobre historieta.
- *U,25*, extensa entrevista a Felipe Hernández Cava (uno de los mejores guionistas de la historia del tebeo español) por Eduardo García Sánchez, Madrid, Edita Asociación Cultural U, noviembre de 2002, pp. 18-74.
- *Zoom*, publica de tarde en tarde algún artículo consagrado a la *bande dessinée*.

I. Obras de interés general

a) Libros

- Actes du congrès de Cerisy sur la para-littérature (1967), Paris, Plon, éd., 1970.
Greimas, A. Julien : *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
Martinet, André : *Éléments de linguistique générale*, Paris, A. Colin, 1966.
McLuhan, Marshall : *Pour comprendre les médias*, Paris, Mame, 1968.
Mitry, Jean : *Esthétique et psychologie du cinéma*, en dos tomos :
1) *Les structures*, Paris, Ed. Universitaires, 1963.
2) *Les formes*, Paris, Ed. Universitaires, 1965.
Obra colectiva : *La Presse aujourd'hui*, Bloud et Gay, 1966.
Ricardou, Jean : *Problèmes du Nouveau Roman*, Le Seuil, 1967 (Collection Tel quel »).

b) Revistas

- Amadeu et Moliterni : « Violence et bande dessinée », en *Opus international*, n.º 7 (estudio recogido en *Poco*, n.º 11, cf. *infra*).
Tonka, H. : « Le jeu de la technique » en *Utopie*, núms. 2/3, p. 120-59.
Zemzs, A. : « Les optiques cohérentes » en *Revue d'esthétique*, n.º 1, 1967, tomo xx.

II. Obras de semiología

a) Libros

- BARTHES, Roland : *Le degré zéro de l'écriture*, seguido de *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, éd., 1964.
Formalistas rusos, (les) : *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965 (Collection « Tel quel »).
Joyaux, J. : « La sémiotique », chapitre de l'ouvrage *Le Langage, cet inconnu*, Paris, S.G.P.P., éd., 1970 (Collection « Le point de la question »).
METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.
---, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971 (trad. cast. *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973).
Prieto, J. C. : *Messages et signaux*, Paris, P.U.F., 1966.
Schefer, J. C. : *Scénographie d'un tableau*, Paris, Le Seuil, 1969 (Collection « Tel quel »).
Todorov, T. : *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

b) Revistas orientadas, de cerca o de lejos, sobre los problemas de lingüística y/o semiología

- Les cahiers de lexicologie (1971-I)
--- : Fresnault-Deruelle : « Aux frontières de la langue : les onomatopées dans la bande dessinée ».

Communication (Ecole Des Hautes Etudes en Sciences, Paris, Éditions du Seuil, 1961)

N.º 4 (1964) --- Barthes, R. : « Rhétorique de l'image », p. 40.

--- *Éléments de sémiologie* », p. 91.

--- Brémond, Cl. : « Le message narratif », p. 4.

N.º 8 (1966) --- Barthes, R. : « Introduction à l'analyse structurale des récits », p. 1.

--- Brémond, Cl. : « La logique des possibles narratifs », p. 60.

--- Eco, U. : « James Bond, une combinatoire narrative », p. 77.

--- Metz, Ch. : « La grande syntagmatique du film », p. 120.

--- Genette, G. : « Frontières du récit », p. 152.

N.º 11 (1968) --- Barthes, R. : « L'effet du réel », p. 84.

--- Genette, G. : « Vraisemblable et motivation », p. 5.

--- Génot, G. : « L'écriture libératrice », p. 34.

--- Metz, Ch. : « Le dire et le dit au cinéma », p. 22.

N.º 15 (1970) *L'Analyses de l'images*, el número en su conjunto y en particular :

--- Eco, U. : « Sémiologie des messages visuels », p. 11.

--- Fresnault-Deruelle, P. : « Le verbal dans la bande dessinée », p. 145.

N.º 24 (1976) (Monográfico) : *La bande dessinée et son discours* :

--- Fresnault-Deruelle, P. : « Du linéaire au tabulaire », p. 7.

--- Eco, U. : « Le mite de Superman », p. 24.

--- « Idéographie et bande dessinée », p. 81.

--- Rio, M. : « Cadre, plan, lecture », p. 94.

--- Gauthier, G. : « Les Peanuts : un graphisme idiomatique », p. 108.

--- Picquenot, A. : « La grande vignette et le récit », p. 177.

--- Covin, M. : « L'image dérobée », p. 197.

Communication et Langages

N.º 33 (1r. trimestre, 1977) --- Batille, Y. : « Le verbal, l'iconique et les signes » (sobre los estereotipos icónicos), p. 20.

Critique

--- Fresnault-Deruelle, P. : « Les « comics » américains des années 30/40 », *Critique*, n.º 284.

La Nouvelle critique n.º 44 (nouvelle série)

--- Fresnault-Deruelle, P. : « Une unité commerciale de narration, la page de bande dessinée ».

Image et son

N.º 182 (mars 1965) ---Gauthier, Guy : « Le langage des bandes dessinées », p. 65.

Langages (Paris, Didier/Larousse)

N.º 10 (jeune, 1968) --- Brémond, Cl. : « Pour un gestuaire des bandes dessinées », in *Pratiques et langages gestuels*, A. J. Greimas, p. 94.

N.º 12 (1968) --- Kristéva, J. : « Le texte clos », p. 103.

Revue d'esthétique

N.º 18 (1), 1965 --- André, J. C. : « Esthétique des bandes dessinées », p. 49.

N.º 4 (1972) --- Fresnault-Deruelle, P. : « La couleur dans la bande dessinée », p. 443.

N.º 3/4 (1974) --- Fresnault-Derulle, P. : « Comic books et comics strips », p. 85.
N.º 1-2 (1979), --- Groupe, M. : « Iconique et plastique, sur un fondement de la
rhétorique visuelle » p. 173. (U.G.E., col. 10/18).

Études de linguistique appliquée (N.º 17)

--- Fresnault-Deruelle, P. : « Les clichés dans la bande dessinée », p. 105.

Ideas estéticas N.º 124 (octubre-diciembre, 1973)

--- Ramírez, J.A. : «Anotaciones semiológicas para una gramática del relato icónico».

Semiótica (Journal of the Internacional Association for Semiotic Structurale)

N.º 11, 4 (1974) --- Bassy, A.M. : «Du texte à l'illustration : Pour une sémiologie
des étapes », Bloomington, Indiana, U.S.A., Mouton.

Signos (Gijón)

1 (1990) --- Lomas, C. : « La imagen. Instrucciones de uso para un
itinerario de la mirada », p. 14.

9º Art, Cahiers de Musée de la Bande Dessinée, janvier, n.º 1, 1996.

9º Art, 7 Monos, Valencia, octubre 2000. Número monográfico dedicado a Carlos
Giménez.

BIBLIOGRAFÍA: LITERATURA DE LA CRÍTICA DE ARTE Y DE LA ESTÉTICA. SEMIÓTICA, NARRATOLOGÍA Y TEORÍA DE LA IMAGEN

BIBLIOGRAFÍA: Literatura de la Crítica de arte y de la Estética. Marco metodológico para el análisis de las imágenes. Métodos de investigación: Interés en la Teoría y la práctica de las artes, la historia y la crítica de las artes visuales. Diversidad de aproximaciones, así como la observación de la investigación en la reflexión sobre los modelos de análisis que en él se discuten en relación con otras disciplinas: semiótica, narratología y teoría de la imagen.

ALTARRIBA, Antonio, "Características del relato en el cómic". La crítica narrativa. Problemas de aplicación y adaptación al cómic". en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*. 1ª Jornadas culturales del cómic, del 13 al 17 de octubre, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, pp. 9-38.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1954 (2001).

---, *El pensamiento visual*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1969 (1998).

---, “La abstracción perceptual en el arte”, en *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*, Madrid, Alianza Forma, (1980: 42).

AUMONT, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1990 (1992).

BARTHES, Roland, *Réthorique de l'image*, en *Communications*, n. ° 4, Paris, Editions Seuil, 1964, pp. 40-51, (trad. esp. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós Comunicación).

BERGER, R., *El conocimiento de la pintura. El arte de verla*, Barcelona, Noguer, 1976^a.

BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », en *Communications*, n. ° 8, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1966, (trad. esp. Buenos aires, 1970).

BURCH, N., *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1983.

BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1969.

CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964 (1998).

DÍEZ BORQUE, Jose María y GARCÍA LORENZO, L. (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.

DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Editorial Gustavo Gily, S. A., 1973 (1990).

GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », en *L'Analyse structurale du récit*, *Communications*, n. ° 8, Paris, Éditions du Seuil, 1966, (trad. esp. Buenos Aires, 1970).

GHYKA, Matila, *Essai sur le rythme*, Paris, NRF, 1938.

GIBSON, J. J., *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974.

GOMBRICH, E. H., “Imagen y palabra en el arte del siglo XX”, en *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX. Acerca del saber y del arte*, Madrid, Editorial Debate, S. A., 1991 (2002).

- , *La historia del arte contada por* E. H. Gombrich, Madrid, Debate, 1950, (2003).
- GREIMAS, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1968, (1987).
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets Editores, S. A., 2005.
- HELBO, André et alt., *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., Colección Comunicación Visual, 1978.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolegómenos a una teoría de lenguaje*, Madrid, Gredos, 1980.
- HISTORIA DEL ARTE*, Tomo 2, Barcelona, Ed. Salvat, 1973.
- JAKOBSON, Roman, y Halle, MORRIS, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, 1974, (2.^a).
- LARA, Antonio y PEREA, J., *Elaboración de un modelo de Comunicación Visual*,
- LUCIE-SMITH, André, *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, ediciones Destino, S. A., 1969 (1998).
- MALRAUX, André, *Psychologie du cinéma*, (cito por Mitry, 1978, pp. 181-182).
- MARTÍN GONZÁLES, J. J. M., *Historia del arte*, Tomo 1, Madrid, Ed. Gredos, 1974.
- MARTINEZ, André, *Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1974.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, y RICO, Francisco, *Todos los cuentos. Antología universal del relato breve*. Presentada por Ramón Menéndez Pidal y Francisco Rico. I. De la Antigüedad al Romanticismo, Barcelona, Editorial Planeta, 2003.
- MITRY, Jean, *Estética y psicología del cine. Vol. I. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1963 (1978).
- , "Observaciones sobre el ritmo", 1963 (1978).
- MORGAN, HARRY, *Principes des littératures dessinées*, Mouthiers-sur-Boëme : Editions de l'An 2, 2003.
- MURO MUNILLA, M. A., *Análisis e interpretación del cómic: Ensayo de metodología semiótica*, Logroño, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2004.

PANOFSKY, Edwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1962 (1992).

PÉREZ GALLEGÓ, Cándido, *Morfonovelística*, Madrid, Fundamentos, 1973.

PROPP, Vladimir, *Morfologija skazky*, 1928 (trad. ingl. 1958), Madrid, Editorial Fundamentos, (1985).

RAMÍREZ, Juan Antonio, “El relato y sus instancias esenciales”, en “La historieta y la fotonovela”, (el análisis es una adaptación al cómic y a la fotonovela (también para el cine y la televisión) del trabajo publicado con el título “Anotaciones semiológicas para una gramática del relato icónico, *Ideas Estéticas*, núm. 124, Madrid, 1973) en *Medios de masas e historia del arte*, Ediciones Cátedra, 1976, pp. 198-201.

---, “El sueño de los monstruos produce la (sin) razón. Lo emblemático y lo narrativo en las novelas visuales de Max Ernst”, en Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*, Girona, Atalanta, 2008, pp. 495-518.

SOURIAU, ÉTIENNE, *La correspondencia de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

URRUTIA, Jorge, “En torno a los escritores españoles y el cine”, en *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1983, (semiótica y crítica).

VILCHES, Lorenzo, *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1986.

VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámides, S. A., 1985 (1992).

WEISSTEN, Ulrich, *Introducción a la literatura comparada*, 1968, (trad. esp., 1975a, trad. M. T. Piñel, Barcelona, Editorial Planeta, ensayos/Planeta, 1975).

WELLEK, René y WARREN, Austin, “La literatura y las demás artes”, en *Teoría Literaria*, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1979.

BIBLIOGRAFÍA: CÓMIC Y LITERATURA

EISNER, Will, “Keynote Address from the 2002 “Will Eisner Symposium””, en www.english.utl.edu/imagetext/archives/v1_1/eisner/. 2002.

HATFIELD, Charles, *Alternative Comics*. “An Emerging Literatures”, University Press of Mississippi, 2005a.

IBÁÑEZ, Andrés, “El cómic hecho literatura”, en *Revista de Libros* 125. Consultado en www.revistadelibros.com. 2007.

VERSACI, Rocco, *This Book Contains Graphic Language. Comics as Literature*, Nueva York y Londres, Continuum. 2008.